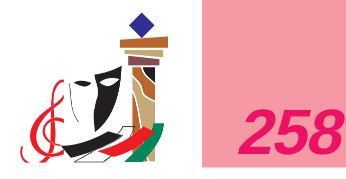




258

سيكولوجية فنون الأداب

تأليف: جلين ويلسون

ترجمة: د. شاكر عبدالحميد

مراجعة: د. محمد عناني

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

258

سيكولوجية فنون الأداب

تأليف: جلين ويلسون

ترجمة: د. شاكر عبدالحميد

مراجعة: د. محمد عناني



المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

المحتوى

مقدمه المترجم

تشكل فنون الأداء (كالمسرح والموسيقى والسينما والغناء والأوبرا والباليه والرقص وغيرها) جوانب مهمة وشديدة الحيوية من الخبرة والتفاعل والحياة الإنسانية. فهذه الفنون تحاول الكشف والتجسيد والإبراز لعديد من حالات الإنسان المؤدي، والمتلقي للأداء، سواء كانت هذه العمليات معرفية (كالتفكير والخيال) أو وجدانية (كالخشية والقلق والحقد) أو اجتماعية كالإعجاب والتعاطف)، أو دافعية (كالرغبة في التمكن والإنجاز والتفوق والسيطرة) أو كانت غير ذلك من العمليات.

وقد حاول جلين ويلسون مؤلف هذا الكتاب ـ وهو عالم نفسي ومغني أوبرا وممثل ومخرج أيضا ـ أن يلقي الضوء على عدد من النشاطات والعمليات السيكولوجية والاجتماعية المرتبطة بفنون الأداء، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: الخيال وأحلام اليقظة، متابعة الفنون وتذوقها، التطهير الانفعالي، الطقوس والأساطير والغرائز، الرقابة : منافعها ومضارها، سيكولوجية المؤلف، المستويات المباشرة والمستويات غير المباشرة (أو الرمزية) من العمل الفني، والمسرح والخيال الإنساني، والتراسل بين الحواس أو العلاقات المختلفة بين الإبصار والسمع واللمس والتذوق والشم، وأهمية ذلك كله في الإبداع والأداء الفني والحب والموت، و«الكارزمية» أو قوة الحضور في الفن والسياسة، والاندماج والانفصال والتقمص، والإعجاب والهوس، والتأثيرات الإيجابية

والسلبية للنجاح.

يشتمل هذا الكتاب أيضا على موضوعات أخرى عدة ذات جاذبية خاصة، ترتبط بالأداء الفني، ومنها أيضا على سبيل المثال لا الحصر: القلق والصراع، والمشاركة، والأساليب الخيالية والأساليب التقنية في تدريب الممثلين، والإيماءات وأوضاع الجسم ونظرات العين وتعبيرات الوجه، واستخدام الحيز المكاني برهافة معينة لنقل الأحاسيس المختلفة خلال التمثيل في المسرح والأوبرا والسينما، والموهبة الموسيقية وكيف نرتقي بها، والمخ البشري ودوره في فنون الأداء، ومشاعر الوحدة والإحباط والضغوط النفسية المصاحبة للنجاح والشهرة، والمرتبطة كذلك بالإخفاق والفشل وانحسار الأضواء، والقلق المرتبط بالأداء ومخاوف الفشل والنسيان، وقوة الفنون وقدرتها على تغيير الحالة المعرفية والانفعالية للإنسان ودور الفنون في السمو بوعي هذا الإنسان والارتقاء بوجوده الإنساني الخاص.

يشير مفهوم «الأداء» في معناه العام إلى السلوك الإنساني، خاصة عندما يكون الإنسان القائم بهذا السلوك منهمكا في فعل معين. ويشير مفهوم «الأداء الفني» إلى هذا الانهماك النسبي في الأداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معين من الفنون التي سبق ذكرها.

إن هذا الأداء المرتبط بالفن، يكون له - دون شك - تأثيره الإيجابي أو السلبي في الآخرين، كما سنلاحظ أمثلة عدة على الحالتين في هذا الكتاب.

هذا، على كل حال، هو المعنى العام لمفهوم الأداء، ولمفهوم الأداء الفني كذلك. لكن معنى الأداء في جوهره، أعمق من ذلك بكثير، كما يلفت «آرثر ريبر» A. Reber في قاموسه المعروف حول مصطلحات علم النفس (*) نظرا إلى ذلك، فالأداء قد يعادل الإنجاز Achievement، بمعنى أن أي أداء لابد أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء. فالأداء هو سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، وهو يتطلب قدرا مناسبا من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء إلى مرحلة التمكن أو الكفاءة.

إن ما قبل الأداء (التدريب - competence والتعلم والتمكن والكفاءة) قد يفوق الأداء الفعلي ذاته، أهمية، ويقترب المعنى الخاص لكلمة «أداء» في

(*) Reber, A. dicionary of Psychology Penguin, Books, Middlesex,. 1987.

العربية كما جاء في «لسان العرب» من المعنى السابق. فالأداء ـ مصطلحا ـ لا يتضمن الإشارة إلى المظهر أو الجانب الخارجي أو الأخير من السلوك فقط، بل يتضمن أيضا الإشارة إلى المخبر، وإلى عمليات الاستعداد والدراسة والتدريب السابقة على القيام بهذا الجانب الأخير من النشاط. ولذلك قيل: «أخذ للدهر أداته (من العدة) وقد تآدى القوم تآديا إذا أخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره. ولكل ذي حرفة أداة: وهي آلته التي تقيم حرفته. وأداة الحرب: سلاحها. ورجل مؤد: ذو أداة، ومؤد: شاك في السلاح، وقيل: كامل أداة السلاح. وأدى الشيء: أوصله، والاسم الأداء.

يمكننا أن نقول، إضافة إلى ما سبق، إن كل نشاطات الإنسان تشتمل على جانب معين من الأداء، سواء في الفن أو في غير الفن، في الحياة الجادة أو الحياة اللاهية، في العلم والفن والأدب واللعب والحياة. ومن المهم أن يتمكن الإنسان، أيا كان، وأيا كان مجاله، من النشاط الذي يؤديه، وأن يؤديه بأكبر قدر من التمكن والإتقان.

هذا الكتاب جدير بأن يقدَّم إلى قراء العربية، فهو ينتمي إلى مجال تشح فيه الكتابات والترجمات العربية على نحو كبير.

وبعد، فلابد من كلمة حق تقال، فلولا تشجيع المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت لي، ولولا موافقة هيئة تحرير سلسلة «عالم المعرفة» على اقتراحي بترجمة هذا الكتاب ما تمكنت من ترجمته بهذه الصورة التي أرجو أن تنال قبول القراء.

كذلك، لابد من توجيه الشكر الخاص إلى المفكر الكبير الأستاذ الدكتور فؤاد زكريا مستشار سلسلة «عالم المعرفة» على تشجيعه لي ولجيلي من الباحثين العرب، وكذلك على كتاباته وأفكاره وإسهاماته الفكرية العديدة والتي دفعت الكثيرين نحو التمكن وحسن الأداء على نحو خاص، فهو يعتبر بحق، رائدا لنا في التأليف والترجمة في مجال الفنون خاصة، ومجالات الفكر الإنساني عامة.

وأخيرا، فإنني أتوجه بشكر خاص إلى الأصدقاء الأعزاء والزملاء والزميلات: الأستاذ الدكتور فيصل يونس أستاذ علم النفس بجامعة القاهرة الذي أهداني النسخة الإنجليزية من هذا الكتاب، والصديق د. وجدي زيد، ود. ماري تيريز عبد المسيح بقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة

القاهرة، والأستاذة أماني فوزي حبشي بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون بالقاهرة، والصديق طلعت الشايب المترجم والكاتب، والصديق الدكتور حسين حمودة بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، على ما قام به من قراءة مخلصة لمخطوطة الترجمة وعلى ما أبداه من ملاحظات قيمة عليها. وكذلك الأستاذ الدكتور زين نصار والدكتورة سهير طلعت بقسم النقد الموسيقي بالمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بالقاهرة، وأيضا لأسرتي الصغيرة على كل ما قدموه من عون ومن صبر مكناني من إنجاز هذه الترجمة.

شاكر عبد الحميد

مقدمه المؤلف

هناك الكثير الذي يمكن أن يقدمه علم النفس للفنانين المؤدين من أجل مزيد من الفهم لأنفسهم، ومن أجل الارتفاع بفنونهم إلى المستوى المثالي. فيمكن لعلم النفس مثلا أن يفسر الجذور الغريزية للدافع نحو التمثيل، وكذلك الدافع نحو تأليف الموسيقى. إنه يمكنه أن يفحص تلك العلاقة الثنائية بين المؤدي والمتلقين، وهي العلاقة التي تشتمل على بعض العمليات الاجتماعية: كالتوحد أو التماهي identification وسحر الشخصية أو قوة حضورها charisma، والولع أو الإعجاب الشديد أو الافتتان idolization والتيسير الجماعي Group facilitation.

يمكن لعلم النفس أيضا أن يصف الطريقة التي يتم من خلالها انتقال الانفعالات إلى المتلقين من خلال عمليات غير لفظية، كالأوضاع الخاصة بالجسم، والتعبير الذي يرتسم على الوجه.

يمكن لعلم النفس، كذلك أن يقوم باختبار النظريات الموجودة حول طبيعة الفكاهة، وحول قوة الموسيقى، وهما الطبيعة والقوة اللتان تجعلانهما قادرتين على التأثير في انفعالاتنا.

ويمكن لعلم النفس أيضا أن يقدم لنا معلومات مناسبة حول نوعية الأشخاص الذين ينجذبون كناشطين في فنون الأداء، وأسباب هذا الانجذاب، وكذلك طبيعة المشقات النفسية أو الضغوط الخاصة التي يتعرضون لها. ويمكن لهذا العلم كذلك أن يقدم اقتراحات مفيدة في التعامل مع الرهبة

الخاصة بخشبة المسرح، وأيضا حول طرائق الوصول بالأداء إلى مستواه المثالي.

في الوقت نفسه، تعد دراسة المسرح دراسة عظيمة الفائدة لعلماء النفس، وذلك لأن المسرح يمثل جانبا حيويا مهما من جوانب الحياة. فالاهتمامات والصراعات الإنسانية الجوهرية تُمثَّل على خشبة المسرح وفي الأفلام السينمائية، ليس لمجرد التسلية، ولكن أيضا من أجل اكتشاف الذات، ومن أجل التطهير الانفعالي، ومن أجل توليد طاقة حافزة على التغيير الاجتماعي. إن قدرة المسرح على التأثير في السلوك الفردي والاجتماعي هي من الأمور التي لا يتسرب إليها أدنى شك لدى أي فرد، خاصة بالنسبة إلى المؤيدين لوجود رقابة جنسية أو سياسية معينة على وسائل الترفيه entertainment media.

إذن هناك الكثير الذي يمكن أن يقدمه علم النفس باعتباره «علما للسلوك والخبرة» للمسرح، وكذلك هناك الكثير الذي يمكن أن يقدمه المسرح باعتباره «مرآة للحياة» لعلم النفس.

هناك الكثير ـ إذن ـ الذي يمكن أن يقدمه كل منهما للآخر. علم النفس، بطبيعته، تحليلي، والمسرح، بطبيعته كلي إجمالي، لكن قدرا كبيرا من المعرفة من الممكن أن يتاح حول أي بنية، وذلك من خلال تفكيكها ثم تجميعها مرة أخرى. وقد علق «لورنس أوليڤييه» ذات مرة، وبعد أدائه الفذ لشخصية «الملك لير» قائلا: «أعرف أن أدائي كان عظيما، لكني لا أعرف كيف قمت بذلك، ولذلك فإنني لا أعرف ما إذا كنت قادرا على القيام بذلك مرة أخرى أم لا».

ونحن نأمل ألا يجد قراء هذا الكتاب أنفسهم ـ إلا فيما ندر ـ في مثل هذه الحالة من الحيرة (ولو أنها حيرة مرغوب فيها).

تطور هذا الكتاب وجاء نتيجة لمحاضراتي في جامعة «ستانفورد» وجامعة ولاية سان فرانسيسكو، وجامعة نيفادا بولاية رينو. وهو يحل محل كتابي الأول حول هذا الموضوع والذي كان عنوانه «علم النفس وفنون الأداء» والذي نشرته دار كروم ـ هيم العام 1985. الكتاب الحالي يشتمل على ما هو أكثر من مجرد التنقيح أو التحديث للكتاب الأول.

فخلال السنوات التسع التي مرت منذ تأليف ذلك الكتاب لم يشتد

عود هذا المجال فقط، بل لقد تطور كذلك في اتجاه الاكتمال على نحو كبير. «لقد عضت الحية ذيلها»(*) عددا أكبر من المرات، مقارنة بما كانت تقوم به في الماضي، وقد تزايد النشاط في مناطق بحثية عدة، متداخلة ومتشابكة، من أجل تشكيل فرع جديد ومتماسك من فروع علم النفس، بينما ما كان موجودا في الماضي هو مجرد تجميع غير مترابط لدراسات تمت حول أوجه الالتقاء الظاهرية بين علم النفس وفنون الأداء. لقد تمت عملية ترسيخ المكانة العلمية لهذا الفرع على نحو جيد وحقيقي خلال العقد الماضي، وآمل أن يحظى هذا الكتاب بالقبول المناسب داخل أقسام علم النفس وأقسام المسرح عبر العالم.

ينبغي أن يكون واضحا منذ البداية أنه ليست هناك محاولة مبذولة مني، الآن لقطع أو إعاقة التدريب الذي يقدمه معلمو الدراما والموسيقى. فالمنظور السيكولوجي المقدم هنا مقصود به أن يكمل أو يتكامل مع التدريب التقليدي في فنون المسرح. هذا المنظور المطروح هنا ليس منافسا، ولا بديلا، لما يقدم في هذه المجالات. فلن يكون في مقدور علماء النفس أن يأخذوا على عاتقهم مهمة تدريب الفنانين من أيدي المتخصصين والخبراء الممارسين. وكما قال الممثل الكوميدي كين دود (Ken Dodd) ذات مرة: «إن مشكلة فرويد الأساسية، أنه لم يضع قدميه على خشبة مسرح جلاسجو الإمبراطوري الممتاز ويمثل أي دور عليها.

على رغم ذلك، فإنني أعتقد أنه يوجد لدى علم النفس ما يمكن أن يضيفه هنا، وأنه يمكنه توضيح أبعاد المعرفة المتحصلة من الخبرة المباشرة، أو أن يضيف إليها جوانب جديدة من المعرفة أيضا. لقد تم التركيز في هذا الكتاب ـ وبما يتفق مع خبراتي واهتماماتي ـ على الدراما الكلاسيكية وعلى الموسيقى، والأوبرا. ومعظم الأمثلة التي لجأت إليها مشتقة من هذه المجالات.

أما القراء المهتمون بالأشكال الشائعة من الموسيقى والرقص والأكروبات والحيل والسحر، وما شابه ذلك من أنماط الأداء، فقد يكون هذا الكتاب أقل إثارة للاهتمام بالنسبة لهم. على كل حال، فإن معظم المبادىء العامة المطروحة هنا، وكما هي الحال مثلا بالنسبة لتلك المبادئ المتعلقة بالحركة

(*) تعبير مجازي عن النضج الذي تحقق في هذا الحقل المعرفي.

واستخدام الحيز المكاني على خشبة المسرح، ووسائل جذب الاهتمام، والتواصل مع المتلقين، ومواجهة قلق الأداء، كلها يمكن اعتبارها قابلة للتطبيق على كل أنواع فنون الأداء الأخرى.

جلين ويلسون

1 المسرح والتعبير الإنساني

تشكل أبعاد الخبرة المسرحية المختلفة جانبا مهما من حياة معظم الناس. فلا يذهب كل إنسان كي يشاهد مسرحية من مؤلفات شكسبير تمثل على مسارح ستراتفورد على ضفاف إيفون [1] أو لمشاهدة أوبرا على مسرح «المترو بوليتان» [2]، كما لا يذهب كل إنسان لحضور حفل موسيقي أوركسترالي في ڤيينا. لكن كل إنسان تقريبا قد شاهد أحد أفلام المغامرات كفيلم «حرب النجوم» [3] مثلا، أو شاهد تمثيلية عائلية أو بوليسية على شاشات التليفزيون، أو رفه عن نفسه بمشاهدة أحد ممثلي الكوميديا في ملهى ما، أو شاهد مهرجا في سيرك أو ساحرا في حفلة، أو استمع إلى أحد السياسيين يلقي إحدى خطبه الانتخابية. ما الشيء المشترك الذي تشتمل عليه كل هذه الخبرات، أيا كانت؟

للوهلة الأولى، قد تبدو الاختلافات بين كل هذه الأشكال السابقة من الخبرات أكثر جوهرية من كل جوانب الاتفاق أو التماثل بينها. لكنها كلها في حقيقة الأمر عبارة عن أشكال من التسلية أو الترفيه.

إن شخصا معينا، أو مجموعة من الأشخاص (هم المؤدون) يقومون بنشاط ما يأملون من ورائه

اجتذاب اهتمام وإثارة خيال الآخرين (الجمهور أو المشاهدين). وبافتراض أنهم نجحوا في الوصول إلى هدفهم هذا، ما الذي يمكن أن يكونوا قد ساهموا به في التأثير في المشاهدين أو في المجتمع؟

إن هذا الفصل معني أساسا بالآثار الممكنة للمسرح (بمعناه الشامل) على الأفراد وعلى المجتمع، سواء كانت هذه الآثار إيجابية أو سلبية. إن الأمر ببساطة هو أننا نستمتع بالمسرح، وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا يحدث هذا الاستمتاع؟ هل هناك فوائد أعمق نكون في حالة بحث عنها، وأحيانا نحصل عليها، من خلال هذه الخبرة، وكما هي الحال مثلا بالنسبة للتطهير الانفعالي والتربية والارتقاء بالمشاعر؟ هل يعتمد استمتاعنا بالمسرح على قدرة المؤلف على العرض البارع لصراعاته وانشغالاته (أو صراعاتها أو انشغالاتها إذا كانت مؤلفة) بطريقة وثيقة الصلة بصراعاتنا وانشغالاتنا؟ بعبارة أخرى، هل المناسبة أو الملاءمة هي الأساس كي نستغرق في اهتمامنا؟ هل يمكن أن يحدث لنا أذى أو ضرر نتيجة لنمط الترفيه الذي نتعرض له (كأن نصبح مثلا متحللين أخلاقيا أو فاسدين)؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما الظروف أو الشروط التي يزداد فيها حدوث مثل هذه الأضرار؟ هذه هي بعض الأسئلة التي نهتم بالإجابة عنها في هذا الفصل.

الإثارة Excitement

الوظيفة الأكثر وضوحا للمسرح، في كل أشكاله المتنوعة، هي أنه يقدم لنا التنبيه، في عالم غالبا ما يكون مهددا لنا بأشكال عدة من الملل وبشكل مريع. فالبشر كائنات محبة للاستطلاع، كما يوجد لدينا توق ما للجدة والخبرة، ولو من أجل الحفاظ فقط على عقولنا في حالة معينة من النشاط والانشغال، لقد طورنا آلية مفصلة لحل المشكلات موجودة في القشرة المخية الخاصة بنا (هي أكثر تقدما من أي شيء يمكن أن يقدمه كومبيوتر «حاسوب» IBM، كما أننا نحتفظ، منذ مراحل مبكرة من تطورنا، بنظام طوارئ يعتمد على المواجهة السريعة موجود في المخ الأوسط، وهو نظام يكفل لنا التعامل الكفء مع المثيرات المهددة لحياتنا كما في حالة الظهور المفاجئ لنمر مسيف الأسنان[4] Sabre-toathed tiger مثلا. وكل هذه الوسائل الميسرة هي من الأشياء التي نحتاج إليها للحفاظ على وجودنا، بالضبط

كما يحب الكلب المستأنس أن يكتشف العظام المخبوءة في مكان ما.

وحيث إن هناك عددا قليلا من النمور التي تذرع شوارع المدن الآن، وحيث إن وتيرة حياتنا اليومية غالبا ما تشتمل على مهام رتيبة ومتكررة كثيرة، فقد ابتكرنا وحوشنا ووسائل تسليتنا الخاصة، وذلك من أجل الحفاظ على أنفسنا في حالة إثارة وشعور ما بأننا أحياء. ويعتبر الترفيه الذي يحققه المسرح إحدى وسائل التسلية التي يتحقق من خلالها ذلك الشعور. والشيء الجدير بالملاحظة فيما يتعلق بأشكال عديدة من الترفيه، سواء كان الأمر يتعلق بدورة الخاتم Ring cycle [5] لفاجنر، أو موسيقى الروك العنيفة heavy metal Rock، وسواء كان يتعلق بمسرحية «ماكبث» أو مجموعة أفلام «انديانا جونز» [6]، هو تلك القصدية الواضحة لدى المبدع لإحداث خبرة ما تثير حواسنا وانفعالاتنا، خبرة تكون ذات تأثير أو «وقع» خاص علينا.

نحن لا نحتاج ـ بطبيعة الحال ـ دائما إلى قدر كبير من الإثارة، فإذا كنا في حالة ما من الضغط النفسي قد نختار بدلا من ذلك، وسيلة من وسائل الترفيه التي تحدث الاسترخاء لدينا (موسيقى ناعمة أو كوميديا مهذبة مثلا). وهناك أيضا فروق فردية بيننا في ذلك الميل الخاص نحو البحث عن التنبيه الحسي Sensation-seeking.

وحيث تكون هناك حاجة خاصة مميزة لبعض الأفراد إلى إحداث التغيير والإثارة في كل جوانب حياتهم (أي فيما يتعلق بالعطلات والعلاقات الجنسية والعمل والتسلية)، قد يفضل آخرون أسلوبا للحياة يتسم بالهدوء والاستقرار والألفة. وينجذب الأفراد الذين يحصلون على درجة عالية من مقياس الذهانية Psychoticism [7] (والذين يتسمون بكونهم أفرادا مندفعين وغير منصاعين للمعايير الاجتماعية وغير متعاطفين مع الآخرين)، نحو أفلام الرعب المفعمة بالعنف، كما أنهم لا يهتمون كثيرا بالكوميديا المهذبة ولا بالأعمال الرومانسية (Weaver 1991).

يميل الأفراد الباحثون عن التنبيه الحسي كذلك إلى أن يكونوا ممن يقومون بحركات لمس خفيفة وسريعة بأصابعهم. وفيما يتعلق باستخدامهم لجهاز التحكم من بعد (الريموت كونترول) الخاص بجهاز التليفزيون، فهم يجدون صعوبة بالغة في الاستقرار على قناة تليفزيونية معينة

(Schierman and Rowland,1985).

ويبدو أن مثل هذه الفروق في الشخصية فروق ذات صبغة جبلِّية أو تكوينية [8] Constitutional، وأنها يمكن أن تعزى إلى هيمنة تفاعلات كيميائية في المخ، أو إلى الموصلات العصبية كأوكسيداز المونامين [9] monamine oxidase مثلا (Zukerman, 1991).

إن الكثير من مظاهر سلوكنا معني أساسا بتعديل حالة الاستثارة المخية لدينا، وبوصولها إلى المستوى المثالي، فنحن يمكننا استخدام وسائل التسلية من أجل الارتفاع بحالة الاستثارة المخية لدينا، بالطريقة نفسها التي تستخدم بها ألعاب المفاجأة في عروض الترفيه وفي المقامرة وسباق السيارات السريعة. لكننا ــ وعلى الشاكلة نفسها ــ يمكننا استخدام وسائل الترفيه من أجل تحقيق حالة من الاسترخاء أيضا.

الخبرة البديلة Vicarious experience

إن الانغماس في تخييلاتنا [10] السارة، التي يقدمها لنا كل من المسرح والسينما، هو أحد أشكال الإثارة أو الهروب من الر تابة. فما يتم افتقاده عند مستوى حياتنا اليومية الرتيبة، قد يتم توفيره، على نحو غير مباشر، من خلال تلك التخييلات التي تستثار بفعل الترفيه. وبالنسبة لعديد من النساء قد تحدث هذه التخييلات السارة من خلال علاقة رومانسية، أو من خلال علاقة طويلة الأمد، تحدث بفعل الانجذاب نحو رجل مؤثر تصادف أنه كان موجودا، أو قام بإثارة الدافع لبدء مثل هذه العلاقة طويلة الأمد.

تتمثل التخييلات النمطية لدى الذكور في الانتصار على المنافسين، وعلى الأعداء، وعلى مقاومة امرأة صغيرة جميلة. وهذه التخييلات غالبا ما توجد في أفلام مثل «رامبو» ومثل سلسلة أفلام جيمس بوند. كذلك، وكقاعدة عامة، فإنه وإلى حد كبير، يظل الأمر كما يلي: «إن النساء ينشغلن بالعلاقات والروابط الاجتماعية، ومن ثم يزداد استمتاعهن بالأعمال الدرامية المنزلية والأعمال الكوميدية الرومانسية، بينما يكون الذكور مهتمين بالإنجاز والسيطرة ومن ثم يفضلون مشاهدة أفلام الغرب الأمريكي (الويسترن)، وكذلك الألعاب الرياضية والأعمال الوثائقية» (Austin, 1995).

هناك، بطبيعة الحال قدر كبير من التداخل بين الجنسين في التفضيلات،

وهناك أيضا العديد من أشكال الترفيه الأخرى التي يمكن للإناث أو الذكور، كليهما، أن ينغمسوا في مشاهدتها. لكن، وبشكل عام يمكننا القول «إن نجاح المسرحيات والأفلام إنما يعتمد بدرجة كبيرة على المدى الذي تتعلق عنده هذه الأعمال بحاجات ومخاوف ورغبات الجمهور».

أحيانا ما يكون مدى الملاءمة الخاصة بموضوع معين للتخييل الإنساني غير واضح على نحو مباشر، بحيث يتطلب تحليلا أعمق. فمثلا، غالبا ما تطرح التساؤلات حول الجاذبية الخاصة لقصص الرعب كقصة «دراكيولا» مثلا، التي حظيت بجاذبية خاصة عبر أجيال عدة، وهي قصة يبدو أيضا أن لها سحرها الخاص بالنسبة للنساء. إن هذا الأمر قد يمكن تفسيره من خلال نظريات حديثة طورها علماء الأيثولوجيا [11]. وتقول هذه النظريات إنه لأسباب تطورية (تعود إلى عصر الزواحف repilian era تقريبا) اعتمد الذكور جنسيا على السيطرة، بينما كانت استثارة الإناث تحدث، على نحو أيسر، من خلال الخوف والخضوع (Medicus & Hopf, 1990).

وهكذا، فإن عددا كبيرا من النساء إنما يحصلن على الإثارة الجنسية من خلال إثارة الخوف لديهن، مهما كان مقدار ما قد يظهر لديهن من احتجاجات تدل على أنهن لم يستمتعن مطلقا بهذه الخبرة. وعلاوة على ذلك، فإن أسطورة «دراكيولا» هي بمنزلة المجاز الخاص حول الإغواء، وهو مجاز لا يمكن إخفاؤه إلا بصعوبة. فهناك رجل غريب طويل القامة، وسيم الوجه، أسمر البشرة، ومن خلال كلمات قليلة (لكنها منطوقة بصوت عميق) يظهر على نحو مفاجئ ويواصل على نحو مطرد من خلال سطوته الطاغية، هتك جزء قابل للانجراح من جسد امرأة صغيرة جذابة، وهو يمتص الدم من جسمها، ويطلق المزاعم بعد ذلك حول خضوع روحها له كلية، منذ تلك اللحظة فصاعدا.

الأمر هنا شبيه بما هو موجود في أعمال جين أوستن Jane Austen [12] مع إضافة لتلك الطبقات المضاعفة الأخرى من الخوف، ولا يحتاج المرء إلى أن يتلقى تدريبا مكثفا على التحليل النفسي كي يتفهم الدلالات الخاصة بموضوعات كهذه. هناك شخصية أخرى مفضلة في أفلام الرعب هي شخصية «فرانكنشتاين» وهي شخصية تتلامس مع علم النفس الإنساني بطرائق أخرى عدة. فأحيانا ما تكون القصة معنية بمخاوفنا من الدمار

بفعل التكنولوجيا المنطلقة بسرعة هائلة، وأحيانا أخرى تكون متعلقة بذلك الميل الخاص المترتب على العلم لتشييء الناس وتحويلهم إلى كائنات آلية لا عقل لها (وهو ما يطلق عليه أحيانا اسم صدمة المستقبل).

ويستثار تعاطفنا في لحظات أخرى مع أعمال فنية أخرى تدور حول مسخ بريء أسيء فهمه وكان ضحية لظروف معينة أو أشخاص معينين (كما في أعمال مثل: الرجل الفيل [13]، الجميلة والوحش [14]، وشبح الأوبرا [15])، وقد تمت منافشة الدلالة السيكولوجية للموضوعات والشخصيات المتكررة في أعمال فنية أخرى في الفصل الثاني من هذا الكتاب.

ليست كل الأعمال التخييلية معنية بتقديم الإمتاع أو التحقيق الخيالي للرغبات. فهناك أعمال أخرى لها صفة استكشافية أكثر اتساعا، وتتضمن كذلك نوعا من الوظيفة التعليمية أو التربوية (Wilson, 1978).

وبصرف النظر عن التخييلات التي تدور حول الأشياء التي نتوق إليها، فنحن غالبا ما نفكر في الأشياء التي نخشاها، ربما من أجل إعداد أنفسنا على نحو أفضل لمواجهة أي أحداث طارئة. هذا هو التفسير الأكثر احتمالا فيما يتعلق بحلمنا المتكرر بأحداث مخيفة، كالاغتصاب والموت، وكذلك الشيوع أو الشعبية الكبيرة لأفلام الكوارث كفيلم «الزلزال» وفيلم «اعتلاء الجحيم» Towering inferno مثلا.

وينطبق الأمر نفسه على العديد من المسرحيات التراجيدية والأوبرات الكلاسيكية. فملاحظة الآخرين في مواقف محبطة مثيرة لليأس، ومشاهدة كيفية تغلبهم عليها، وخروجهم منها، يمنحنا فرصة لمراجعة استجاباتنا الانفعالية وإستراتيجياتنا السلوكية الخاصة، بحيث نصبح أكثر كفاءة في مواجهة أي شيء مماثل قد يحدث لنا في المستقبل.

التطهير Catharsis

يعتبر الوصول إلى سيطرة أكبر على الرعب الذي نشعر به، خاصة ما يتعلق منه بصدمات تنتمي إلى ماضينا الخاص، هو جوهر ما سمي بالتطهير Catharsis. وهذه الكلمة مشتقة من كلمة إغريقية تعني التطهر أو الطهارة purification، وهي كلمة تشير إلى التحرر من التوتر، وهو تحرر يفترض حدوثه نتيجة إطلاق العنان بقوة للانفعالات الحبيسة أو المكظومة بداخلنا،

ويحدث هذا التطهير بفعل المسرح (خاصة في الأعمال الدرامية التراجيدية والأوبرا). وقد تبنى بعض المحللين النفسيين أمثال بروير وفرويد فكرة مماثلة، وذلك عندما طورا العلاج الذي يتم على الأريكة Couch therapy الخاص بهما، من خلال استخدام أساليب مثل التنويم المغناطيسي والتداعي الحر [16] وتفسير الأحلام. لقد كان همهما الأساسي هو التخفيف من وطأة العصاب من خلال التفريغ الانفعالي Abreaction، ومن خلال التحرر ـ ومن ثم الاستبعاد ـ للانفعال المعوق، والمرتبط بخبرات غير سارة تنتمي إلى مرحلة الطفولة، وهي خبرات يقال إنها قمعت في العقل اللاشعوري.

يعتمد أسلوب الدراما النفسية (أو السيكودراما)، على الدمج بين عناصر من المسرح الإغريقي، وعناصر من التقاليد التحليلية النفسية في شكل علاج نفسي جماعي يعتمد على الار تجال الدرامي أو التمثيلي لمواقف الحياة المثيرة للاضطراب. وهناك إجراء آخر كان ذائعا خلال السبعينيات وأطلق عليه اسم العلاج بالصرخة الأولية أو البدائية Primal scream therapy، وكان يقوم على أساس فكرة بسيطة مفادها أن الصراخ بأعلى صوت ممكن قد يسمح بشكل ما بتبدد الإحباط.

إن ما يتم التخلص منه، بالضبط بفعل هذه الخبرة الانفعالية المفعمة بالقوة، هو من الأمور الخلافية في النظرية السيكولوجية، والأمر خلافي كذلك بالنسبة للفوائد التي يُحصل عليها ـ إن وجدت ـ من خلال مثل هذه الخبرات، حيث يعتقد بعض علماء النفس أن انفعالات كالعدوان، والخوف، والاستثارة الجنسية، مثلا هي عبارة عن حوافز drives يتم التخفف منها أو خفضها خلال ذلك المسار الخاص بالتعبير عنها. فإذا كان الأمر كذلك، فقد تكون أفضل طريقة للتعامل مع الانفعالات القوية هي الوعي بها ومواجهتها. على كل حال، فإن مجرد الشعور بالخبرة الخاصة بالانفعال قد لا يكون كافيا للتحرر من وطأة هذا الانفعال. إن شكلا من التصريف أو الحل عادة ما يكون ضروريا لخفض الدافع، فالشعور بخبرة الجوع لا يكفي لإزالته، بل يكون تناول الطعام فقط هو الكافي.

على رغم أن المفهوم الإغريقي الأصلي الخاص بالتطهير يصف آثار التراجيديا على المشاهدين، فإن ما أنجز من بحوث علمية حول هذا الموضوع

قد اهتم على نحو أساسي بقضية ما إذا كانت رؤية العنف (في أفلام السينما أو في التليفزيون) تؤدي إلى خفض أو زيادة العدوان في الحياة الفعلية. وقد أشارت الشواهد المبكرة إلى أن مشاهد العنف الخيالية من الممكن أن ينتج عنها تفريغ للمشاعر العدوانية (Feshbach, 1961). ومنذ ذلك الحين تجمع قدر كبير من الشواهد المؤيدة للقضية الخلافية القائلة بأن العنف الموجود في وسائل الإعلام يعمل على زيادة السلوك العدواني في المجتمع، وذلك من خلال المحاكاة والتسكين desensitization[17]. (Eysenck & Nias, 1978).

فالتعرض المتكرر للعنف الخيالي يؤدي إلى النظر للعدوان باعتباره أمرا عاديا، ويعمل على خفض خوفنا من عواقبه، ومن ثم يعمل على إضعاف مقاومتنا السابقة لأن نقوم بسلوكيات عدوانية معينة.

من المهم هنا أن نقوم بالتمييز بين انفعال ما وبين نمط السلوك الذي يعمل هذا الانفعال على إثارته. فأحد أفلام الفيديو البذيئة مثل «القاتل اللاذع Driller killer» قد يعمل على تحرير السلوك العدواني الموجود لدى بعض الأفراد، دون أن يجعلهم بالضرورة أكثر غضبا، وكما أشار بعض أصحاب نظرية التعلم الاجتماعي أمثال باندورا Bandura (1973) فإن المشاهد قد ينمّذج Model سلوكه اللاحق بناء على ما شاهده في هذا الفيلم، وذلك لأن هذا الفيلم فكرة جديدة عن شيء ما يمكنه القيام به، أو يسمح له بالتفكير في هذا الشيء باعتباره سلوكا متفقا مع المعايير السائدة وأقل تضادا مع المجتمع. بمعنى آخر، قد يتزايد السلوك العدواني لدى الأفراد وفي المجتمع دون أي زيادة في الغضب أو غيره من الانفعالات.

وقد استفادت بعض الدراسات المثيرة للاهتمام، وذات الصلة الخاصة بموضوع الآثار المحتملة للتطهير على العنف الخاص بالمشاهدين، من الأحداث التاريخية الفعلية. فقد قام فيليبس philips (1980) بدراسة السجلات الخاصة بالعصر الفيكتوري في إنجلترا [18] من أجل أن يفحص العلاقات الممكنة بين تنفيذ أحكام الإعدام ومعدلات جرائم القتل التالية لهذا التنفيذ. وقد وجد أن عمليات تنفيذ أحكام الإعدام على الملأ، (كما حدث بالنسبة للدكتور كريبن Dr. Crippen ذي السمعة السيئة مثلا) قد أدت إلى تراجع ملحوظ لمدة أسبوع أو نحو ذلك في معدل الجرائم عقب تنفيذ

هذا الحكم مباشرة. لكن ما حدث بعد ذلك هو أنه كانت هناك زيادة ملحوظة في معدل جرائم القتل، وبشكل يفوق المعدل المألوف، ثم عاد هذا المعدل إلى مستواه العادي بعد حوالي ستة أسابيع من تنفيذ ذلك الحكم. وتوحي هذه الدراسة ـ التي أعيد النظر في مدى مناسبتها مع عودة تصوير مشاهد تنفيذ أحكام الإعدام في التليفزيون الأمريكي ـ بأن الرعب المترتب على مشاهدة تنفيذ أحكام الإعدام يسبب توقفا مؤقتا في الميول الخاصة نحو جرائم القتل في المجتمع، ثم يكون هناك انبثاق مفاجىء ـ في معدل هذه الجرائم ـ يميز المرحلة التالية لهذا التوقف المفاجىء، فغالبا ما تتسم هذه المرحلة التالية بتزايد معدل إلقاء القبض على الأفراد المتورطين في مثل هذه الجرائم.

وهكذا، فإن تلك الفكرة القائلة بأن مجرد المشاهدة لشخص ما يُقتل تكون له قيمة تطهيرية، بمعنى أن هذه المشاهدة تزيل ذلك الدافع الغلاب نحو القيام بجرائم قتل تالية، هي فكرة لم تلق تأييدا بعد على نحو مناسب، كما أن ذلك الأثر الخاص بالتوقف المأمول عن القيام بجرائم قتل هو أثر قصير الأجل.

الفروق الفردية Individual Differences

قد تعتمد أنماط الآثار (الرافعة أو الخافضة للعدوان) المترتبة على تمثيل مشاهد العنف على الأفراد المعنيين وعلى الظروف الدقيقة. وقد جادل جونتر Gunter (1980) قائلا بأن التطهر من العدوان يحدث فقط بالنسبة للمشاهدين الذين يتميزون بالمهارة والإبداعية في استخدامهم لخيالهم. وقد ناقش جونتر الشواهد القائلة بأن الشخص المتمرس على أحلام اليقظة (أو المهوم الخبير experienced daydreamer) يمكنه أن يلجأ إلى النشاط التخييلي من أجل معالجة أو حل المواقف الإشكالية المثيرة للغضب، بينما يكون الشخص المهوم غير المتمرس، أو غير الخبير، أكثر قصورا في تعبيره السلوكي المباشر عن العدوان. واستمر جونتر في محاولته للبرهنة على أن التخييل التطهيري لا يكون في جوهره عنيفا (مثلا أن يتخيل شخص ما أنه يضرب رئيسه بعد رفضه أن يقوم بترقيته إلى وظيفة أعلى).

فهذا التخييل قد يشتمل أيضا ـ كما تقترح نظرية فرويد ـ على موضوعات

رئيسية سارة، أو مثيرة للابتهاج، كالمواعدات الغرامية أو الحصول، على تقديرات مرتفعة في الجامعة. إن ما يهم هنا هو المهارة الخيالية للفرد وليس السياق الموضوعي المرتبط بموضوع التخييل.

وحيث إن الخيال يرتبط بالذكاء، فإن هذا قد يفسر ما وجده «فيشباخ» و«سنجر» Feshback & Singer (1971) من أن التطهير يحدث فقط بالنسبة للأولاد الذكور، الذين ينتمون إلى الطبقة الوسطى، والذين يتعرضون لقدر مخفف من برامج العنف في التليفزيون، بينما لا يظهر الأولاد الذين ينتمون إلى الطبقة العاملة أي انخفاض في ميولهم نحو العدوان. وقد اقترح جونتر أن أبناء الطبقة الوسطى قد يكونون أكثر قدرة على ابتكار «سيناريوهات» عقلية أكثر كفاءة في التعامل مع العدوان، بينما يكون أبناء الطبقة العاملة أكثر حاجة إلى متنفس جسمي مباشر، للتعبير عن اندفاعاتهم العدوانية التي تستثيرها أفلام التليفزيون لديهم.

لوحظت أيضا، في دراسات أخرى، الفروق بين الجنسين في التطهير. ففي دراسة قام بها هوكانسون «Hokanson» (1970) روقبت مستويات ضغط الدم الخاصة بالأفراد عندما كان غضبهم يستثار من خلال سلوك مشاكسة ـ ما يتم على نحو متعمد ـ من جانب بعض الشركاء الضمنيين للمجرب في هذه الدراسة. وقد لاحظ هذا الباحث أن ضغط الدم الخاص بالرجال المشاركين في التجربة كان يعود بشكل أسرع إلى حالته الطبيعية الأولى، إذا عبروا عن غضبهم بشكل صريح، أما بالنسبة للنساء فقد كان ضغط الدم الخاص بهن يعود إلى حالته الطبيعية الأولى على نحو أسرع إذا اتسمت تعاملاتهن مع العاملين ـ المتعاونين خفية مع المجرب ـ بالمودة أكثر من اتسامها بالعدوانية.

ربما كان السلوك العدائي الخارجي هو السلوك الطبيعي المكمل للغضب لدى الرجال، مقارنة بالنساء، فهن يمتلكن وسائل أكثر تحضرا في التعامل مع المشاعر العدوانية.

هناك فرق آخر مماثل ـ بين الجنسين ـ يظهر مترتبا على مشاهدة أفلام العنف في التليفزيون وفي السينما. حيث يتزايد السلوك العدواني لدى المشاهد أحيانا نتيجة لمشاهدته أفلام العنف، لكن آثار هذه المشاهدة تكون أكبر على نحو ملحوظ بالنسبة للأولاد الذكور الصغار (Eysenck &

.(Nias, 1978

وتبدو البنات الصغيرات نسبيا أكثر تحصينا ضد هذه الآثار. ويفترض البعض أن هذا قد يتغير مع ظهور بطلات عدوانيات في بعض الأعمال الفنية مثل «المرأة الخارقة» و«ملائكة تشارلي» و«كاجني وليسي» Cagney and Lacey. لكن ذيوع مثل هذه النماذج النسائية كان قصير الأجل على نحو ملحوظ. لقد تحولت بطلات اليوم إلى الشخصيات المماثلة لصور أمنا الأرض mother-earth figures [19]، كما هو الأمر في حالة «روزين Roseane-» و«أوبرا وينفري» [20] مثلا.

التحقق أو الإكمال التام Integral consummation

هناك عامل مهم آخر يلعب دوره في تحديد ما إذا كانت الاستثارة الانفعالية ستعمل على تزايد النشاطات المترتبة عليها، أو ستعمل على تناقص هذه النشاطات، ويرتبط هذا العامل بمدى توافر ـ أو عدم توافر ـ أي حل داخلي لهذه الاستثارة. فهناك شواهد على أن التعبير المباشر عن العدوان Aggression يعمل على تناقص احتمالية حدوث النشاطات العدائية Hostile التالية. فتوفير الفرصة للشخص الغاضب للتعبير عن مشاعره / مشاعرها العدائية في التو واللحظة يعمل على خفض الحاجة للتعبيرات اللاحقة عن الغضب، حتى لو كان هذا التعبير العدواني الكلي كبيرا على نحو ملحوظ (Deux & Wrightsman).

يبدو ظاهريا أن الأفعال العدوانية تخفض التخييلات والمشاعر العدائية، لكن العكس لم يثبت أنه صحيح، فاستثارة الانفعال لا تخفض احتمالية حدوث الفعل، وعلى العكس من ذلك، فإنه عادة ما تعمل على زيادته، ما لم يتم الوصول إلى شكل معين من الإرضاء بواسطة التخييل أو الخيال.

إذا كان التطهير يحدث عندما يتم تحقيق أو إكمال انفعال ما، وليس مجرد إثارته، فإنه من المهم هنا أن نضع في اعتبارنا ما إذا كان الأداء الخاص، في أحد الأفلام، أو إحدى المسرحيات، يقدم بذاته (أو من داخله) حلا خاصا للانفعال الذي يستثيره. فهل يتحقق العدل مع نهاية الفيلم أو مع إسدال الستار على المسرحية، أم يترك المشاهد يعاني من إحساس عميق بالإحباط؟ هناك فيلم يتم الاستشهاد به على نحو متكرر باعتباره

الأكثر احتمالا لإثارة العنف لدى الأفراد الأكثر عرضة، أو حساسية للعنف، وهو فيلم «كلاب القش» Straw Dogs . وقد لعب داستن هوفمان Dustin Hoffman في هذا الفيلم دور عالم رياضيات أمريكي خنوع وانطوائي يبحث عن العزلة كي ينجز عمله في كوخ بعيد في كورنوول Cornwall، لكنه قد ثبت له في النهاية أن أهالي ذلك المكان كانوا يتسمون بالعدوانية الواضحة. وقد تم التحرش به بأشكال أوصلته إلى نقطة الانهيار.

فبعد اغتصاب زوجه، تعرض منزله لمحاولة اقتحام، واستمر هو في سعيه محاولا إبعاد المتطفلين، واحدا بعد الآخر عنه من خلال العديد من الحيل البارعة. لقد كرس الجانب الأعظم من الفيلم من أجل استثارة الغضب لديه (وكذلك الغضب البديل لدى المشاهد)، لكن الذروة الدرامية للفيلم جاءت غير مفرغة، على نحو كامل، للغضب الشديد الكلي المتراكم من خلاله. ومثل هذا النمط من الأعمال ليس نادر الحدوث في أفلام العنف، كما هي الحال، مثلا، في أفلام الغرب الأمريكي وأفلام «إثارة الانتباه بشدة إلى حد حبس الأنفاس» أو حتى في المسرحيات الكلاسيكية (حيث نجد أن «ماكبث» مثلا يصل إلى قمة هياجه بعد ذبح أطفال «مكدوف»). ومن المعقول أن نفترض هنا أنه من دون مثل هذا التنفيس عن المشاعر العدائية سيكون المشاهدون أكثر تهيؤا للعنف بمجرد مغادرتهم للمسرح. الشيء المؤسف أن التجارب المناسبة التي كان ينبغي عليها أن تقارن بين عدوانية الذين شاهدوا فيلم «كلاب القش» كاملا، وهؤلاء الذين شاهدوا النصف الأول منه (المثير للغضب) هي تجارب يبدو أنها لم تتم حتى الآن. وهكذا يفشل عدد كبير من البحوث التي وجهت نحو فحص فرض التطهير في إيضاح المتغير الأكثر أهمية في هذا الموضوع [21].

والوضع معقد أيضا بالنسبة لموضوع الجنس، فعلى المدى القصير، في الأقل، تزيد أفلام الإثارة الجنسية من مستوى الدافع الجنسي، وتزيد القابلية للاستمناء أو المعاشرة الجنسية (Brown et al. 1976). ومع ذلك، فإن الأشخاص المدانين في جرائم جنسية كالذين يرتكبون سلسلة جرائم اغتصاب متتابعة Serial rapists، ومغتصبي الأطفال Paedophiles مثلا لا يبدو أنهم قد تعرضوا، على نحو زائد، للأفلام الجنسية، في شكلها العام أو شكلها العام والخاص، المرتبط بجرائمهم التي ارتكبوها، وعلى العكس من ذلك، فقد تزايدت

الاحتمالات الخاصة بحمايتهم من آثارها عندما كانوا صغار السن، وربما كانوا بهذه الطريقة، قد افتقدوا وجود نوع من اللقاح، الذي ربما كان قد منحهم نوعا من المناعة فيما يتعلق بالآثار السيكولوجية المدمرة التي حدثت بعد ذلك في حياتهم .(Goldstein et al, 1971, Cook et al. 1971) . على كل حال، وكما سنرى، فإن هناك طرائق معينة يمكن أن تقوم بعض الأفلام الجنسية من خلالها بزيادة احتمالية انجذاب الرجال «الأسوياء» أو وقوعهم في براثن القيام بالاغتصاب.

ربما كان الفارق الأكبر بين العدوان والجنس هو أن دافع الجنس لا يمكن حله أبدا من خلال حلول بديلة. فبينما يمكنك أن تجد شخصا آخر كي يحارب عنك معركتك أو يقوم بالانتقام نيابة عنك، فإنك لا تستطيع أن تنيب شخصا آخر كي يضطلع بالجنس بدلا عنك. فالإشباع لا يتم إلا بقيامك بهذا الفعل بنفسك (ولأسباب ليست خافية عن أي شخص لديه ألفة ما بالبيولوجيا الاجتماعية). وبسبب هذه الطبيعة المميزة للطاقة الجنسية (الليبيدو) يكون من الصعوبة بمكان أن يوفر لنا فيلم ما أو مسرحية ما تصريفا جنسيا مناسبا. إن أفلام الشهوة والعري يمكنها أن تكون مؤثرة في استثارة حاجاتنا الجنسية، لكن مشاهدة شخص آخر وهو يصل إلى حالة النعاظ الجنسي على الشاشة لا يساهم إلا بالنزر اليسير في تخليص الشخص القائم بالمشاهدة من الاستثارة الحادثة لديه.

والأمر هو هكذا، فالمعنى الوحيد الذي يمكن أن يحدث من خلاله التطهير يرتبط بتتابع حالة الاستثارة التي يشعر بها المرء نتيجة لمشاهدته الأفلام الجنسية، ثم إكمال هذه الاستثارة، بعد ذلك، من خلال المعاشرة الجنسية، أو الاستمناء بعد حدوث هذه الاستثارة مباشرة، مما يؤدي، بعد ذلك إلى خفض الرغبة الجنسية في اليوم التالي، أو نحو ذلك.

يمكن تصريف انفعال الخوف إلى حد ما إذا عادت الأمور إلى مساراتها الطبيعية في النهاية (كما في حالة ابتعاد الخطر أو ذبح الوحش... إلخ).

في الأعمال التراجيدية الإغريقية، كان الخوف والشفقة من الانفعالات الأساسية في الأعمال التراجيدية. لكن الشيء الجدير بالملاحظة هنا أن مثل تلك المسرحيات كانت نادرا ما تصل إلى أي نهاية سعيدة لها، تكون مماثلة لتلك النهايات القادرة على تفسير أي عملية تطهير أخرى ممكنة

الحدوث. وسنناقش في الفصل الثالث الإمكان الخاص القائل بحدوث بعض أنواع التطهير من خلال خفض الخوف في ظل علاقة الانتماء أو التواد الخاصة التي تقوم وتربط بين جمهور المشاهدين.

وعي الجمهور Audience awareness

قدم «شف» Scheff (1976 و1979) فرضا تحليليا نفسيا خاصا بالطريقة التي يتم من خلالها «التطهير» ـ من الانفعالات المستثارة ـ نتيجة المشاهدة لعمل درامي معين، حتى في غياب النهايات السعيدة. حيث يقول هذا الباحث: إنه عندما يشاهد الجمهور مسرحية معينة، وتستثير هذه المسرحية الانفعالات لديه، فإن السبب في هذه الاستثارة، إنما يكون راجعا في المقام الأول، إلى أن الحدث الخاص بهذه المسرحية يقارب مواقف قد حدثت فعلا لهؤلاء المشاهدين في حياتهم الخاصة، في الماضي، ومن ثم فإن هذا الحدث يستثير، لديهم ذكريات انفعالية معينة سابقة. أي أن المقصود هنا هو أن الدراما لا تخلق بعض المحن أو الكروب الانفعالية الجديدة، بل إنها تعيد إلى الحياة أو تجدد ظهور بعض الكروب أو المحن القديمة ولكن في ظل ظروف آمنة نسبيا. واقترح «شف» أن التطهير يمكن أن يحدث إذا توافر شرطان أساسيان هما:

1- إذا كان هناك توحد كاف مع شخصيات المسرحية، وكان هناك تعرف بأن الموقف الذي تعاد استثارته الآن، إنما هو نفسه الموقف الذي كانت انفعالاته في الماضي انفعالات غير محلولة.

2- إذا كانت هناك درجة كافية من الوعي بأن الموقف الحالي هو موقف آمن حقيقة (أي أنه مجرد مسرحية وليس موقفا فعليا واقعيا).

وقدم شف أيضا مفهوم «توازن الانتباه» balance of attention وهو المفهوم الذي اقترح من خلاله الفكرة التي فحواها: أن الأمر المثالي ـ بالنسبة لانتباه الجمهور ـ هو أن يحدث لهم استغراق تقريبي يتوزع بالتساوي بين المحنة السابقة التي تعيد المسرحية إثارتها لديهم، وبين الحضور الآمن (الناشئ عن الوعي بأن الفرد إنما هو يجلس في مسرح يشاهد الممثلين يشاركون في بعض المشاهد الخيالية). ففي مثل هذه الظروف ـ كما يفترض «شف» ـ من الممكن أن يحدث تفريغ للصدمات الانفعالية الخاصة بالماضي.

ويحيق الفشل بالمسرحية إذا لم تنجح في حث أي اضطراب انفعالي لدى الجمهور، لكن المحنة التي تعاد استثارتها إذا أمسكت بتلابيب المشاهدين، على نحو كبير، فإنهم يقعون في براثن البلبلة والارتباك (كما كانت حالهم في الموقف الأصلي)، ولن يتم الوصول إلى أي فائدة علاجية من العمل الفني.

إن التشابه بين هذه النظرية وبين الآلية (أو الميكانيزم) المفسرة للفكاهة (كما هي مطروحة في الفصل السابع) هي من الأمور الواضحة. وكما هو شأن العديد من الفروض الخاصة بنظريات التحليل النفسي، فإن الفرض المطروح سلفا هو فرض يصعب اختباره، هذا على رغم ما يبدو عليه من قابلية للتصديق.

إن أفضل تأييد استطاع «شف» أن يقدمه، هو أن يذكر بعض التقارير العلاجية التي أشارت إلى التحسن الكبير الذي يظهره غالبا بعض المرضى عقب التفريغ لانفعالاتهم يبدو أنه ـ هذا التحسن ـ يحدث فقط عندما يدرك المريض الموقف العلاجي باعتباره موقفا آمنا غير مهدد. وسنعود إلى هذه القضية الخاصة بالتهدئة الانفعالية العلاجية التي تقوم بها الدراما في الفصل الثاني عشر من هذا الكتاب.

دور الرسالة The Role of The Message

أيا كان محتوى المسرحية أو الفيلم (عنف، رعب، جنس صريح... إلخ)، هناك جانب آخر هو الذي يساعد بالتأكيد، وإلى حد كبير، في تحديد الآثار التي تحدث لنا، سواء كانت هذه الآثار جيدة أم سيئة، ويتعلق هذا الجانب بالرسالة أو المغزى Moral الذي يحاول العمل الفني أن ينقله. إن العديد من ـ إن لم يكن كل ـ الأعمال الدرامية تحاول أن توصل فكرة ما أو اتجاها ما، تحاول أن تعلمنا درسا ما أو تقنعنا به بطريقة ما. فقد نعتقد أن «ماكبث»، مثلا، إنما تتضمن تحذيرا ما من الآثار الخطيرة للطموح الجامح، ذلك الطموح الذي لا تحده حدود وأن «عطيل» تتعلق بمخاطر الغيرة.

ونجد مثالا أكثر وضوحا فيما يتعلق بفيلم «الذي طار فوق عش الوقواق» [22] الذي كان معنيا بالإشارة إلى ضرر محتمل الحدوث، وذلك عندما يستخدم الطب النفسي كوسيلة للضبط الاجتماعي للسلوك المندفع

أو الأخرق، بدلا من كونه وسيلة للعلاج الطبي. إن الأثر الذي ستمارسه مثل هذه الأعمال على المشاهدين سيعتمد على مدى نجاح هذه الأعمال في تعديل نظرتنا إلى الحياة، أي كيف ستوظف هذه الأعمال كدعاية من جانب المؤلف (ولنتذكر دائما أن محاولات الإقناع قد تعطي أحيانا عكس النتائج المرجوة منها، وأنها قد تجعلنا أكثر تصلبا ومقاومة في اتجاهاتنا، تلك الاتجاهات التي قد تسير في الطريق المضاد لمحاولات الإقناع هذه).

حتى الشيء الذي يبدو ظاهريا «مجرد تسلية» قد ينقل رسالة ما. فأفلام «الكارتون» مثل «باباي» و«توم وجيري» التي تصادف أنها انتقدت على نطاق واسع باعتبار أن مضمونها يتسم بالعنف، يمكنها ـ هذه الأعمال ـ أن تعلمنا على نحو غير مباشر رسالة ـ أو مغزى ما ـ فحواها أن الشر لابد أن يحيق بأصحابه أو «القوة ليست هي الحق، وأنها ليست دائما هي الغالبة» وهكذا، فإنه مثلما يوضع في الاعتبار الضرر المحتمل الخاص بالنسبة لمسرحية ما أو فيلم ما، ينبغي أن توضع الفوائد التي قد تجنى من هذه الأعمال في الاعتبار أيضا.

بطبيعة الحال، لا تكون كل أشكال المغزى أو الدلالات المتضمنة في الأعمال الفنية في مصلحة المجتمع، فبعض الأفلام كسلسلة أفلام «رامبو»، مثلا، قد ينظر إليها باعتبارها تبرر العدائية الجماعية الخارجية. وقد شعر العديد من الناس بعدم الارتياح عندما استشهد رئيس الولايات المتحدة «رونالد ريجان»، بعبارة «كلينت استوود» [23] الشهيرة «تقدم... اصنع تاريخي»، وذلك في سياق يتعلق بمواجهة دولية.

وبينما قد يستهجن بعض الناس الأعمال الفنية الإباحية وذلك لأنهم يستشعرون تهديدا ما من خلال هذه النزعة الجنسية الصريحة، فإن أصحاب الحركة النسوية feminists معنيون أكثر ، وعلى نحو عملي، بالرسائل الضمنية أو الخفية التي قد تنقلها مثل هذه الأعمال، أي الطريقة التي يمكن من خلالها أن تقوم هذه الأعمال بتعديل الاتجاهات ومن ثم السلوك، نحو المرأة. وقد راجع ماسترسون (1984) الشواهد القائلة بأن أنماطا معينة من «الأفلام الإباحية» تزيد احتمالية قيام الذكور بجرائم اغتصاب، وذلك من خلال تدعيم هذه الأعمال لنوع من الإدراك الخاص للنساء وهو إدراك يعتبرهن مجرد موضوعات جنسية، أو بقايا مهملة، أو أنهن يستمتعن في

النهاية بمثل هذه الممارسات السادية ومثل هذا الجنس القهري، وأنهن يحصلن على المتعة المثالية من خلال هذه الطريقة.

إن كلمات العديد من «أغاني البوب» الحديثة كلمات مثيرة جنسيا وعدائية على نحو واضح. وتعتبر أغاني الراب [24] على نحو خاص، متميزة عرقيا ـ غالبا ـ على نحو سمج ومعادية للشرطة، كذلك. ففي العام 1992 قام شاب في التاسعة عشرة من عمره (من تكساس) كان يقود سيارة مسروقة، بإطلاق النار على شرطي وأرداه قتيلا عندما حاول إيقافه، وكانت دعوى الرأفة التي رفعها المحامون المدافعون عنه قائمة على أساس الزعم بأنه كان واقعا تحت التأثير الضار للموسيقى التي كان يستمع إليها وقت ارتكابه للجريمة، وكانت كلمات الأسطوانة الغنائية التي كانت مطروحة للبيع التجاري في الأسواق في ذلك الوقت تشتمل على كلمات خارجة كثيرة[25].

وقد قام المسؤولون عن شركة «تايم ورنر» التي وزعت هذه الأسطوانة بتبرئة أنفسهم من هذه التهمة، من خلال الزعم بوجود التزام من جانبهم بضمان ظهور أصوات الذين لا صوت لهم، وأن هؤلاء المحرومين من حقوقهم وهؤلاء الذين يعيشون على الهوامش ينبغي سماع صوتهم (صنداي تايمز ـ 24 أكتوبر 1992).

هناك كذلك القلق الذي مبعثه إمكان أن يلحقنا الفساد نتيجة للرسائل المبثوثة تحت مستوى الوعي اليقظ، أو عند مستوى ما تحت الشعور Subliminal، إنها الرسائل التي تحدث آثارها تحت مستوى العتبة الخاصة بالإدراك الواعي. وأحيانا ما اتهم بعض منتجي أسطوانات «البوب» في الولايات المتحدة بأنهم يدسون داخل أغاني البوب رسائل ضمنية، أو خفية، كتلك الموجودة في مثل جملة «التقط البندقية وجربها» وهي رسائل تدفع المراهقين الى الانتحار أو إلى القيام بسلوك مضاد للمجتمع. وأحد مبررات مثل هذا الاتهام أن دستور الولايات المتحدة يعمل على حماية كلمات أغاني «الروك»[26] الصريحة بينما الرسائل الموجهة عند مستوى العقل تحت الشعوري Subconcious mind[27] قد لا تكون متمتعة بمثل هذه الحصانة.

لقد تم رفض مثل هذه القضايا حتى الآن، وذلك لأن رافعيها لها قد فشلوا في إثبات وجود تلك التحريضات تحت الشعورية المزعومة، هذا إذا تجاوزنا عن الفاعلية الخاصة بهذه التحريضات.

إن الشواهد البحثية المتعلقة بآثار الإقناع persuation تحت الشعوري شواهد مختلطة. ويعتقد معظم الخبراء أن المثيرات التي تقع حقيقة تحت مستوى عينة الشعور أو بالأحرى خارج حدود الإدراك الممكن، لا يمكنها أن تؤثر في سلوكنا، بينما تلك المثيرات التي تقع خارج وعينا الحالي (ولكن يمكن إدراكها أو تفهمها إذا تم الانتباه إليها)، هي ما يمكنها أن تؤثر فينا، وينطبق هذا بطبيعة الحال على الإعلانات التي توجد في كل مكان حولنا، والتي قد نعتقد أنه يمكننا تجاهلها، على رغم أننا لا نسجل مثل هذه المثيرات في أذهاننا بشكل واع، وذلك لأن انتباهنا يكون موجها إلى اتجاهات أخرى، فإننا على رغم هذا نتأثر بها، وأحيانا ما يحدث ذلك على نحو كبير، لأن وسائل دفاعنا الإدراكية تكون على حالة كبيرة من الضعف إزاءها.

الرقابة Censorship

الأمر الذي لا شك فيه، أنه في الوقت الذي نجني فيه بعض الفوائد من الخبرة المسرحية، هناك بعض المخاطر التي ينبغي وضعها في الاعتبار أيضا. إن إطلاق سراح الغرائز والانفعالات بشكل مطلق، إلى وقتنا هذا، قد يجلب الخطر حتى للمؤدي نفسه (الذي قد تكون هناك بعض عوامل الذهان مترسبة بداخله)، ولبعض الأفراد من المشاهدين للعمل الفني كذلك (قد يكونون فاسدين أخلاقيا مثلا) أو لأفراد من الجمهور العام (أي ضحايا الاغتصاب أو العنف خارج المسرح)، أو للمجتمع بشكل عام (وذلك من خلال إحداث حالة من عدم الاستقرار السياسي مثلا)، وقد يفترض في كل هذه الحالات، أن الخطر الأعظم إنما ينشأ عقب قيام الأداء باستثارة الانفعالات القوية كالغضب أو الإحباط، من دون وجود أي متنفس أو حل مناسب لإعادة طمأنة أو تهدئة الأفراد الذين استثيرت بداخلهم مثل هذه الانفعالات.

إن الاهتمام الخاص بمثل هذه الأمور ليس جديدا. ففي عالمنا المعاصر يتعرض التليفزيون للهجوم على نحو خاص. أما قاعات الموسيقى والميلودراما فقد كانت تعتبر مفسدة للأخلاق في العصر الفيكتوري. وفي القرن الثامن عشر اتهمت «أوبرا الشحاذين» The Beggars Opera التي ألفها «جون جاي» John Gay بأنها مسؤولة عن زيادة السرقات في الطرق العامة، وذلك لأن

قاطع الطريق ماكهيث MacHeath تم تصويره في هذه الأوبرا باعتباره بطلا من الصناديد.

هناك أيضا تاريخ طويل من الاتهامات الموجهة للأوبرات التي ألفها ڤاجنر Wagner [28] والتي وصمتها بأنها ذات عواقب ضارة حتى على ڤاجنر نفسه. فهو لم يكن متسما فقط بالتعاظم والاستغلال للآخرين بشكل كاد يصل به إلى مشارف المرض النفسي، لكنه كان أيضا يخشى احتمال أن يؤدي التعبير عن أفكاره ومشاعره، خلال أعماله، إلى تهديد رجاحة عقول الآخرين. فقد كتب «ڤاجنر» خطابا إلى محبوبته «ماتيلده ڤيزنيدونك» Mathilde Wesendonk يقول فيه: «طفلتي، إن تريستان هذا يتحول إلى شيء مخيف، يا له من فصل ذلك الفصل الأخير!! إنني أخشى أن تمنع هذه الأوبرا ما لم يتحول الأمر كله إلى نوع من المحاكاة التهكمية Parody[29] من خلال الإنتاج الرديء. إن أشكال الأداء المتواضع هي فقط بإمكانها أن تنقذني. أما أشكال الأداء كاملة الجودة فمن المؤكد أن تدفع الناس إلى الجنون. إنني لا أتخيل حدوث أي شيء آخر». (Magee 1969 p. 77).

قد يبدو ما سبق أن قاله ڤاجنر بمنزلة اللغو الذي لا طائل من ورائه، إذا لم نعرف أن التينور Tenor[30] الذي قام بغناء دور «تريستان» في هذه الأوبرا في أول عرض لها، قد مات عقب الأداء بوقت قصير، وهو في حالة من الهتر Delirium[31] كان يهذي خلالها بعبادته لڤاجنر Magee (1969).

وقد اعتبر ڤاجنر عمله هذا مسؤولا عن ذلك الموت، على رغم أن الأمر بطبيعة الحال قد يبدو بمنزلة المصادفة المحضة. وقد حاقت أقدار مماثلة بمغنين عديدين كانوا مشهورين في زمنهم، كان اثنان منهم يقومان بدوري «تريستان» و«برونهيلده». إن التقمص الشديد لدور ما قد يبدو أحيانا ـ على رغم إرادة متقمص الدور نفسه ـ ذا آثار مهلكة، كما حدث ذلك مثلا عندما مات «الباريتون»[32] الأمريكي، فعلا، تقريبا عند نقطة معينة تقع في نهاية أدائه لدوره في «قوة القدر» The force of Destin[33].

إن هؤلاء الذين يشجبون موسيقى ڤاجنر، ويقولون إن الشر ملازم لها، إنما يطرحون قضية مقبولة ـ ظاهريا فقط ـ حول الآثار المدمرة اجتماعيا لهذه الموسيقى. وكما قال ماجي Magee (1969) فإن هذه الموسيقى «تتحدث بفصاحة بالغة القوة عن رغبات الزنا بالمحارم، وعن النزعة الجنسية غير

المقيدة، وعن الكراهية والحقد، وعن الجانب المظلم من الحياة». أي أنها تعادي المجتمع، ومن ثم فلابد أن لها جاذبيتها للأفراد غير المتزنين، وكذلك المصابين بحالات من البارانويا (أو ذهان العظمة). لقد عشق هتلر هذه الموسيقى، كما يوجد بعض الأفراد الذين يعتقدون أن هذه الموسيقى قد وفرت الطاقة الدافعة للحركة النازية وللفظائع التي ارتكبتها وحتى أيامنا هذه، مازالت أعمال ڤاجنر محرمة بطريقة فعالة في إسرائيل، كما أن بعض الأفراد يعترفون بخوفهم مما قد يطلقه تعرضهم البالغ لموسيقى ڤاجنر بداخلهم من انفعالات.

من الصعوبة بمكان أن نقوّم مدى صدق مثل هذه المخاوف. ومن الواجب أن نتحاشى قراءة الكثير من الكتابات حول الموت الطارئ لأحد المؤدين على خشبة المسرح، فالنوبات القلبية تحدث للأفراد في مواقف عدة مختلفة، فهي تحدث لهم خلال نومهم على نحو يماثل تقريبا حدوثها في أثناء مشيهم الهوينى أو ممارستهم الحب. وعلى الشاكلة نفسها يمكن للأفراد غير المتزنين أو الذهانيين أن يحصلوا على الهاديات أو المعنيات Cues لسلوكهم من أي مصدر متاح فعلا: من قصيدة لوليم بليك W. Blake[34] أو لوحة حفر etching لهوجارث Hogarth[35] أو من العهد القديم أو من اكتمال القمر. وقد يكون من المستحيل حماية مثل هؤلاء الأفراد من مثل هذه المثيرات المثيرة للسلوك العنيف أو الجنوني، ولذلك ينبغي علينا أن نتردد قبل أن نلوم عملا فنيا ونتهمه بالمسؤولية عن فعل مضاد للمجتمع، قد يبدو ظاهريا أن هذا الفعل قد استلهم هذا العمل كمحرك له. لم تمنع هذه الحجة المنطقية السلطات في جميع أنحاء العالم، وعبر التاريخ، من أن تأخذ على عاتقها مهمة تقرير ما إذا كانت ستسمح، أو لا تسمح، للجماهير برؤية بعض الأعمال الفنية في المسرح أو السينما. وأحيانا كما هي الحال، في المجتمع الأوروبي المعاصر يكون الجنس والعنف خاضعين للتحكم، لكن الرقابة تاريخيا كانت غالبا مدفوعة أكثر بالضوابط السياسية أو الدينية.

لقد تم عرض «طرطوف» لموليير، التي هي ملهاة تتهكم على النفاق الديني لليلة واحدة العام 1667، وذلك قبل أن يتم تجريمها في فرنسا، وهدد كبير الأساقفة في باريس بحرمان أي شخص من حقوقه الكنسية إذا ثبت أنه قرأ هذه المسرحية حتى بشكل سري.

إن ما حدث منذ ذلك التاريخ هو تغير بالغ الضآلة، ففي تاريخ أكثر قربا يعود الى العام 1967 فقط حرمت سلطات الكنيسة على أتباعها من الكاثوليك مشاهدة أي إنتاج قادم من لوس أنجلوس. لقد حرمت مسرحية «بومارشيه» Beamarchais التي اعتمدت عليها أوبرا «زواج فيجارو» The Marriage of Figaro لموتسارت [36] وذلك بسبب محتواها المعادي للطبقة الأرستقراطية، ولم تفلت هذه الأوبرا من قبضة الرقباء إلا بسبب لغتها الفصيحة أو غير الدارجة، وكذلك موسيقاها الابتهاجية الصاخبة التي اعتُقد بأنها كافية لتحريف رسالتها السياسية وجعلها غامضة، ومع ذلك فإن بعض المؤرخين يعتبرون هذه الأوبرا من العوامل المساعدة على إطلاق شرارة الثورة الفرنسية وعلى إثارة سلسلة من عمليات الغليان السياسي عبر قارة أوروبا كلها.

وقع «ڤردي» Verdi [37] في مشاكل أيضا مع الرقباء في إيطاليا، وذلك لأن أوبراه كانت تعالج موضوع الطغيان، وهو موضو ع تدبرته السلطات باعتباره يتصل بها على نحو وثيق. ومن ثم لم يكن بد من تغيير الشخصيات. فمثلا ظهرت شخصية دوق مانتوا Mantua في أوبرا «ريجوليتو» Rigoletto بدلا من شخصية الملك باعتبارها أقل منزلة منه. كما تم تعديل الأماكن بحيث تكون بعيدة (فالسويد أصبحت نيو إنجلند في أوبرا حفلة الرقص التنكرية The Masked Ball).

وتعتبر أوبرا توسكا Tosca لبوتشيني Puccini [38] مثالا آخر على الأوبرات المهتمة بتصوير فساد «الطبقة الأرستقراطية»، وهي ذات موضوع ثوري ولذلك اعتبرتها الرقابة ذات تأثير مهدد.

أحيانا ما ينهض علماء النفس في قاعات المحاكم ويقولون إن هذه الكتب ـ أو إن هذه الأفلام ـ ليست لها أدنى قدرة على إيذاء أي مخلوق. وهذا، بالتأكيد، غالبا ما يكون غير حقيقي. فأي عمل فني يقدم خبرة انفعالية شديدة لابد أنه يحمل عنصرا ما من عناصر المخاطرة. وهكذا فإن القضية الحقيقية التي ينبغي أن نوليها اهتمامنا هي أن نوازن بين الجوانب الإيجابية والسلبية الخاصة بهذا العمل. فهل تعادل القيمة التطهيرية ـ أو غيرها من القيم الخاصة بالعمل ـ ذلك الخطر الذي لابد أن يقع الأفراد تحت تأثيره السلبي؟ إن مثل هذه الأمور ليس من السهل تقديم إجابة

مناسبة لها الآن.

هناك كذلك القضية المتعلقة بمن ينبغي عليه أن يقرر الصواب، ولمن؟ فالانشغال باستقامة الأفراد غالبا ما يكون قناعا واهيا للدافعية السياسية، فهؤلاء الذين يتسنمون ذروة السلطة يريدون الحفاظ على الوضع الراهن، ومن ثم يخافون من الفن «الثوري». ولحسن الحظ، تمتلك المجتمعات الديموقراطية فرصة للتغير من خلال وسائل غير عنيفة، موجودة في صميم بنائها، ولذلك ليست هناك حاجة في مثل هذه المجتمعات للخوف من الانفعالات الثورية التي يوحي المسرح أو أي شكل آخر من الأشكال الفنية بها.

هناك قلق خاص في أيامنا هذه من أن موسيقى «البوب» وكذلك الثقافة المحيطة بها، قد تكون مسؤولة عن ذلك الانهيار الحادث في القيم الأخلاقية المرتبطة بالجنس، وبغيره من جوانب السلوك، خاصة لدى الشباب الصغار. وعلى رغم أن مثل هذا القول قد يبدو أمرا مؤكدا، ولا يمكن تفنيده، من وجهة نظر الجيل الأكبر، فإن هناك بديلا آخر قد يمكن طرحه هنا. ويقول هذا الطرح البديل إن موسيقى البوب هي موسيقى تعكس زيادة عامة في التسامح والتساهل، والسلوك سيئ الطراز أكثر من كونها مسببة لهما. وحتى يمكن الوصول إلى حل معين خاص حول نمط الأسبقية السببية بين الحركات الاجتماعية والتعبير الفني، يبدو أن التفسير التالي هو التفسير الذي يتفق مع الحقائق على نحو أفضل. فقد قام كل من «مور» و«سكيبر» و«ويليس» (1979) Moore, Skipper & Willis بتحليل مضمون أسلوب الأداء، وكلمات الأغنيات، والحياة الشخصية لفناني موسيقى البوب Pop Musicians على مدى العقود الثلاثة الأخيرة. وقد كانت النتيجة النهائية التي توصلوا إليها هي أن موسيقى «الروك» تقوم بتمثيل المعايير الاجتماعية بداخلها، على نحو واضح، أكثر من كونها تعمل على بدء التغييرات في هذه المعايير.

ويبدو أن اختيار نجوم موسيقى «البوب» المحبوبين من جانب معجبيهم إنما يتم بالطريقة نفسها التي يختار بها المجتمع قادته، إلى حد كبير، من خلال عملية إجماع معينة.

وبسبب ذلك الاستخدام الخاص لموسيقى «البوب» الخاصة، بأي فترة، من جانب الشباب للتعبير عن تمردهم ضد الجيل الأكبر، فإنه يكون من

السهل بالنسبة لهؤلاء الكبار أن يصلوا إلى اعتقاد مضمونه أن هذه الموسيقى هي السبب الأساسي في الانحلال الأخلاقي.

وقد يفسر هذا تلك المطالب المتكررة دائما بالرقابة على موسيقى البوب، وكذلك الفشل النهائي في قمع ذلك الشر المتخيل، الذي يعتقد أن هذه الموسيقى مسؤولة عنه.

كشف الغطاء عن المؤلف Exposure of the Author

عرف محللو الأدب، منذ وقت طويل، أن أي عمل خيالي، وربما الدراما بشكل خاص، إنما يكشف عن شيء ما خاص بسيكولوجية مؤلفه. وهذا هو المبدأ الذي تفترض بعض الاختبارات الإسقاطية [39] للشخصية، كاختبار «بقع الحبر لرورشاخ»، أنه يكون نشطا، وإلى مثل هذا الافتراض تذهب النظرية التي تقف خلف الاستخدام التشخيصي لقصائد المرضى ولوحاتهم. فكلما زاد إطلال الأفراد على مصادرهم الداخلية الخاصة خلال إنتاجهم للعمل الفني، زاد اعتمادهم على خبراتهم وحاجاتهم وانشغالاتهم الشخصية خلال الإبداع.

إن الكاتب المسرحي الذي يكتب حوارا عن نابليون، عليه أن يتخيل نفسه موجودا في عقل هذه الشخصية، بالدرجة نفسها التي قد يتصور بها المريض الفصامي بالبارانويا (أو ذهان العظمة) أنه هو ذاته نابليون. فقد يقوم هذا المريض بالاتكاء بنفسه على هذا الجانب من الشخصية بشكل حاد، وقد يعجز عن التمييز بين الوهم والحقيقة. ومن ناحية أخرى فإن الفرق الجوهري بين الكاتب المسرحي وهذا الفصامي، إنما يتمثل في مدى مناسبة إنتاج كل منهما أو سلوكه لأعداد كبيرة من البشر، وكذلك في تلك المهارة التي يوثق كل منهما من خلالها خبراته وتخييلاته (Esslin, 1976).

عندما يدخل كاتب المسرحية إلى عقل شخصياته المتنوعة يتطلب هذا منه بالضرورة أن يستخدم الخيال القائم على أسس مرتبطة بخبرته الخاصة. فخلال ابتكاره لـ «ماكبث»، قد يكون شكسبير قد وضع نفسه في ذلك الجانب المتحجر القلب والطموح من شخصيته الخاصة، وخلال كتابته الخاصة لكلمات الدور الخاص بالليدي «ماكدوف» في هذه المسرحية لابد

أنه فحص المشاعر الرقيقة والودودة الخاصة به (أي بشكسبير ذاته). وقد يقيم المؤلف شخصياته ـ كذلك ـ على أسس تتعلق بأشخاص آخرين يعرفهم بشكل جيد أو لاحظهم بشكل وثيق.

ومع ذلك، تظل هذه المسرحيات، مثلها في ذلك مثل الروايات، مشتملة غالبا على مضمون ما يتصل بالسيرة الذاتية للمؤلف.

يخشى بعض المؤلفين من الغرابة الخاصة التي تكون عليها الأعمال التي يبدعونها، فقد يعتقد الناس أنهم مصابون بالجنون أو الانحراف. فعندما كتب «أونيسكو» مسرحيته الأولى «المغنية الصلعاء» bald primadona تردد في أن يقدمها للتمثيل على خشبة المسرح، وذلك لأنه شك في أنها قد تحظى بقبول أي فرد آخر غيره. وقد كان هو نفسه مبتهجا وراضيا عندما اكتشف أن الجمهور قد تعامل مع هذه المسرحية باعتبارها مسرحية طريفة ومرحة، وهكذا استطاع أن يفهم ـ على نحو واضح ـ أن التخييلات الخفية التي خشي منها قد تكون نشأت عن حالة خاصة مؤقتة من الجنون كانت موجودة لديه في وقت معين.

قد يساهم ذلك الميل الخاص نحو العصاب أو الذهان في العملية الإبداعية. فالعديد من المؤلفين الموسيقيين البارزين كانوا يعانون من ذهان الهوس ـ الاكتئابي Manic-depressive psychosis [40]، وقد كانوا من هؤلاء الذين يظهر إنتاجهم على نحو خاص خلال فترة الهوس من هذا المرض أو من هؤلاء الذين تكشف أعمالهم عن تقلبات مزاجية تماثل حالة الكاتب المبدع (Frasch, 1987, O'shea, 1990). قد يضع كتاب المسرح أنفسهم في قلب اضطراباتهم العقلية الخاصة من أجل توليد مادة مثيرة للاهتمام في أعمالهم. فقد وجد «جيمسون ـ jamison» (1989)، أن نسبة لا تقل عن 63٪ من كتاب الدراما قد تلقوا علاجا مضادا لبعض الاضطرابات النفسية التي عانوا منها، وكان معظم هذه الاضطرابات متعلقا بالاكتئاب، ويبدو أن الشعراء هم أيضا معرضون للاضطراب على نحو عميق. فنصف الشعراء الذين درسهم جيمسون عولجوا من الأمراض الهوسية ـ الاكتئابية بعقاقير مثل الليثيوم أو مضادات الاكتئاب، وتلقوا أيضا علاجا بالصدمة الكهربائية ECT، أو أمضوا وقتا ما بالمستشفى. ليس من الضروري أن يكون المرء مجنونا بالطبع كي يصبح مبدعا، لكن الشيء الواضح ظاهريا أن الجنون

قد يساعد على الإبداع[41].

وقد أكدت التحليلات الوراثية التي أجريت بأسلوب المقارنة بين التوائم تلك الصلة بين الإبداع والذهان[42].

تجتذب المسرحيات المشاهدين، وقد يتم تفسيرها عند مستويات مختلفة من المعنى (Esslin 1976). ففي المقام الأول هناك مستوى الواقع العياني Concrete reality حيث يتم تركيز الاهتمام عنده على ما تفعله الشخصيات أو تقوله فعلا، فمثلا قد يعاني أحد ممثلي الكوميديا في ملهاة تهريجية Slapstick comedy[43] معاناة واضحة من أجل إصلاح سيارته الحرون المعطلة، أو يقوم أحد الأمراء بالتحري حول موت والديه المثير للشك ويحاول أن يستجمع شجاعته لقتل المجرم المحتمل [44]. هذا هو الشكل الأبسط من التذوق، لكنه قد يكون المستوى الكافي تماما لإحداث السرور الخاص بوسيلة ما من وسائل التسلية.

ثانيا: هناك ذلك المستوى الخاص بالمجاز الشعري أو المجاز الجمالي Poetie Metaphor، وحيث تستثار روابط أليجورية [45] أكثر اتساعا، كما هي الحال مثلا، بالنسبة للفكرة التي تنظر للإنسان والآلة باعتبارهما أعداء طبيعيين، أو كما في حالة تلك المعضلة الأخلاقية الخاصة بما إذا كان الانتقام دافعا مبررا لسلب حياة شخص آخر. وتستغرق معظم الأعمال الدرامية المهمة بنفسها على نحو مناسب في تلك القضايا الاجتماعية والفلسفية الأوسع والمماثلة لهذه الأفكار والمعضلات، كما يقضي المشاهدون الأذكياء الكثير من أوقاتهم في متابعتهم للعمل الفني عند هذا المستوى الخاص، الذي يكمن خلف مستوى سطح العمل Meta-level بدلا من الاكتفاء بالمستوى العياني السابق.

أما المستوى الثالث من التحليل الذي يهتم به نقاد الأدب وعلماء نفس الديناميات [46] على نحو خاص، فهو مستوى يتعلق بالتأمل حول الحياة التخييلية (أو التهويمية) للمؤلف. وهنا يتم طرح التساؤل من أجل معرفة تلك الجوانب من سيكولوجية المؤلف التي كانت هي المحددات المؤثرة في اختياره الموضوعات المتكررة التي كتب عنها، وكذلك من أجل تحديد الطريقة التي تستجيب من خلالها الشخصيات في أعماله المختلفة للمواقف التي تجد نفسها متورطة فيها. فهل يشعر المؤلف بانعدام الأمن في السياق الذي

يتقدم على نحو سريع والذي تقدمه التكنولوجيا إلى الدرجة التي تكون سيارته الخاصة به هو نفسه، قادرة على أن تجعله يشعر بعدم الكفاءة؟ هل كان يعاني بشكل خاص في طفولته، وذلك لأن والدته قد اغتصبت حقوقه من خلال رجل آخر كانت الأم تصر على أن يناديه ذلك الطفل بلقب «عمى» [47]؟ هناك احتمالات عدة هنا، ومن المثير للاهتمام أن نتأملها، هذا على رغم معرفتنا بأن التحقق منها لن يكون دائما أمرا ممكنا.

استخدم كتاب الدراما التفاعلات بين هذه المستويات عبر التاريخ، كي يضيفوا عمقا سيكولوجيا لأعمالهم. ففي التراجيديا الإغريقية كان «الكورس» يؤدي دوره كمعلق على الأحداث، يعمل على إلقاء مزيد من الضوء على الحقائق الكلية التي تقوم الأحداث الفعلية بتمثيلها أو بالإبانة عنها. كذلك اشتملت المسرحيات الأخلاقية في القرون الوسطى على شخصيات تجسد المبادئ العامة، لكنها كانت أيضا قابلة للتعرف عليها باعتبارها شخصيات خاصة موجودة في الواقع الاجتماعي.

ويصدق الشيء نفسه على أوبريتات (أو الأوبرات الخفيفة) لـ «جيلبرت» [48] و«سوليڤان» التي يمكن الاستمتاع بها باعتبارها مجرد لغو، لا معنى له، أو باعتبارها سخرية اجتماعية لاذعة. فشخصية «سير جوزيف بورتر» الذي ظهر في العمل المسمى HMs Pinafore على أنه السيد الأول للبحرية على رغم أنه لم يذهب إلى البحر طيلة حياته، هي شخصية قد صيغت على منوال شخصية الناشر وبائع الكتب الشهير «و. هـ سميث» W.H. Smith، الذي يتناسب معه هذا الوصف في المسرحية. وعلى المنوال نفسه، فإن الكتب التي ألفها دكتور سيويس Dr. Seuss وكذلك أفلام الكارتون التي قدمها والت ديزني قد يتم الاستمتاع بها عند المستوى العياني، لكن يظل هناك عادة مغزى أعمق يبدو واضحا للراشدين، وإن كان خافيا بدرجة ما بالنسبة لوعي الأطفال.

تعتمد الدلالة الرمزية لمسرحية ما بشكل جزئي على الإدراكات والاهتمامات الأولية للمشاهدين. فالمسرحية الطليعية «في انتظار جودو» [49] تتعامل بشكل واضح مع التوقعات المحبطة، لكنها فسرت أيضا تفسيرات متنوعة وفقا للمناخ السياسي السائد في الدولة التي مثلت فيها.

فعادة ما يفسرها المشاهدون الذين ينتمون إلى الثقافة الأنجلو أمريكية من خلال بعض التفسيرات الدينية، وأما الفلاحون الأجراء الجزائريون فقد فسروها باعتبارها تشير إلى الوعود الكثيرة التي لم تنفذ قط بالإصلاح الزراعي. أما البولنديون فقد فسروها في ضوء خبرة الاستقلال الوطني الذي طالما حرموا منه. إن ما تستثيره المسرحية نفسها هو مجرد عاطفة، أما المشاهدون أنفسهم فيقدمون السياق المناسب لتفسير هذه العاطفة.

يصدق كثير مما سبق على العمل المسمى Ring Cycle «دورة الخاتم» لفاجنر. فالغموض مقدم فيه على نحو متعمد لتوسيع مدى جاذبيته، كذلك يكشف المخرجون الذين يحددون المشاهد والشخصيات والحقبة الزمنية على نحو ضيق جدا ـ في أعمالهم ـ عن قدرتهم على إدراك حل واحد فقط ممكن للعمل، لكنهم بقيامهم بهذا التحديد، يضيقون المدى الذي يمكن أن يتحرك خيال الجمهور خلاله. وهناك أيضا ذلك الخطر المتمثل في أن التفسير المحدد للمخرج قد يعوق العملية التي أطلقها الكاتب كي ينبه منطقة ما تحت الشعور لدى الجمهور بطرائق أكثر اتساعا وأكثر شخصية في الوقت نفسه. لا يوجد أي شيء يمكنه أن يمنع متلقيا ما أو ناقدا معينا من رؤية أشياء معينة في مسرحية ما، أكثر مما قصده الكاتب أو أكثر مما كان واعيا به في وقت كتابته للمسرحية.

وللسبب المميز نفسه لا يكون هناك مبرر ما يجعلنا نقول إنهما ـ المتلقي والناقد ـ كانا على خطأ في رؤيتهما هذه. فعقدة أوديب المفترض وجودها لدى هاملت (Bynum & Neve, 1986) ربما كانت تمثل جانبا من استبصار شكسبير الخاص حول الطبيعة البشرية، وهو جانب دُمج بطريقة ما داخل هذه الشخصية، أو ربما كانت ـ هذه العقدة ـ تمثل جانبا من جوانب شخصية شكسبير ذاتها، وقد تسلل هذا الجانب خفية ـ أو على نحو غير متعمد ـ إلى عمله. وهناك تفسير بديل آخر يتمثل في أن عقدة أوديب هذه قد تكون موجودة فقط في الخيال الفرويدي للناقد الذي يلاحظ وجودها في العمل الفني. ومن الصعب معرفة الحقيقة، وربما كانت معرفتها غير ذات أهمية كبيرة، ما دام العمل متسما بمثل هذه القوة على إثارة الأفكار والمشاعر، لدى العديد من الناس، وعلى مدى مثل هذا الزمن الطويل.

الأفكار المستحوذة على مؤلفي الموسيقى والكُتاب

Obsessions of Composers & Writers

عندما ننظر إلى أعمال أعظم كتاب الأوبرا، من المحتمل أن نرى في هذه الأعمال موضوعات رئيسية (ثيمات) محددة تتكرر على نحو ملحوظ بحيث تبدو كأنها تفضح انشغالاتهم الشخصية. ومن الممكن أن يكون هذا صحيحا أيضا حتى بالنسبة للمؤلفين الموسيقيين الذين لم يكتبوا كلمات أعمالهم الغنائية الخاصة بهم، وذلك لأنهم يكون لهم نفوذهم الكبير، عادة، في اختيار الموضوعات التي يلحنونها.

تظهر المشاهد الخاصة بالعلاقة بين الأب وابنته على نحو خاص بتكرار كبير في أوبرات «ڤردي»، ويتمثل الشكل النموذجي هنا عادة كما يلي: أن هذين الشخصين يحب أحدهما الآخر على نحو شديد العمق، لكن الأب غالبا ما يفقد ابنته بطريقة مأساوية معينة. وربما كان هذا مرتبطا بالحقيقة المعروفة، وهي أن زوج ڤردي الشابة وكذلك اثنان من أطفاله قد ماتوا خلال فترة عامين فقط، وقد حدث هذا في بداية نشاطه الموسيقي. في ذلك الوقت كان ڤردي يحاول كتابة أوبرا هزلية a comic opera [(50)] والأمر المثير للدهشة أن هذه الأوبرا قد نجحت، لكن ڤردي في لحظة ما شعر بأنه لن يستطيع الكتابة ثانية. لكن ما حدث بعد ذلك، هو أنه قد استطاع متابعة عمله فكتب أعماله التراجيدية الكبيرة، والكثير من هذه الأعمال (مثل: «لويزا ميللر» Luisa Miller، و«ريجوليتو»، و«لاترافياتا» La Traviata و«سايمون بوكانجرا» Simon Boccanegra) يهيمن عليه موضوع فقد الوالدين لأبنائهم. ومن الواضح أن مأساة ڤردي الشخصية قد هيأته كي يكتب حول هذا الموضوع بقوة خاصة، واستبصار عميق معين.

أما بوتشيني فكان متخصصا في إخضاع بطلاته الجميلات والضعيفات للعذاب البطيء والانهيار النهائي، وقد كان ذلك العذاب والانهيار يحدثان بأيدي أفراد أشرار أو مضللين. ولا يعني هذا بالضرورة أنه كان يميل إلى التخييلات السادية. فالأكثر احتمالا أنه قد وفق في الوصول إلى معادلة ناجحة تتعلق بالموضوع العاطفي الذي كان يستطيع أن يكتب عنه أفضل من غيره من الموضوعات، وربما كان بوتشيني، على نحو خاص، مأخوذا، في شبابه بأوبرا «لاترافياتا» لڤردي (كما كان يحدث عادة، بالنسبة لأي شخص

حساس) وعلى نحو كان له ما يبرره في تلك الفترة، وأن هذا العمل ظل النموذج المثالي بالنسبة له على مدار حياته.

وتعتبر أوبرا «لاروندين» La Rondine التي ألفها بوتشيني وهي التي تؤدى أقل من غيرها مقارنة بأوبراته الأخرى، تقريبا، مجرد إعادة صياغة لأوبرا «لاترافياتا» لڤردي. وربما كان بوتشيني قد عانى كثيرا من ذلك، لكن العديد من الأوبرات المفضلة التي قام بتأليفها يتضمن أصداء خاصة من ڤردي، وقد قام بنجامين بيرتين Benjamin Birtten [51] ـ حيال الشباب من الذكور بما قام به بوتشيني مع الفتيات الجميلات، فقد أخضعهم (أوبراليا) للمعاملة القاسية اللاإنسانية. وربما قد كان توجهه الجنسي المثلي وثيق الصلة بهذا الموضوع، هذا إضافة إلى مشاعره الخاصة بأن الآخرين يسيئون فهمه ويستبعدونه نتيجة لذلك، وهي مشاعر أدت به على نحو واضح إلى أن يفرض على نفسه منفى خاصا، أولا في أمريكا، ثم بعد ذلك في أدنبره، عند بقعة نائية من ساحل «سافوك» Suffolk Coast.

كتب موتسارت عن الخيانة الجنسية باستبصار وحماسة خاصين قد يجعلان من السهل على المرء أن يفترض أنه قد مر بخبرة شخصية تتعلق بهذا الموضوع. ويتسق هذا مع شهرته الخاصة كشخص يطارد النساء (زئر نساء) ، هذا على رغم أنه كان بطبيعة الحال صغير السن حتى عندما مات[52]، وهذا الموضوع شائع على نحو كبير، في الأعمال الكوميدية بشكل عام.

كتب ڤاجنر كثيرا حول صراعات القوة، وحول البحث عن المثل العليا، وهي موضوعات تتماثل، على نحو واضح مع ميله الخاص لأن يكون عظيما وطموحا في حياته الواقعية. هناك موضوع رئيسي آخر قد ساد العديد من أوبراته، ألا وهو الرغبة في أن ينعم بالسلام والخلاص من خلال الموت، وهي رغبة تبدو كأنها مستمدة من رغبة شخصية خاصة به في الموت. ففي خطاب إلى فرانزليست[53] كتب ڤاجنر (1851) يقول:

«عندما أفكر في العاطفة الهوجاء المندفعة في أعماق قلبي، وفي التشبث الذي يتعلق من خلاله هذا القلب، بأهداب الحياة، وصد رغبتي، يصيبني الرعب، وعلى رغم أنني مازلت حتى الآن أشعر بهذا الإعصار بداخلي، فقد وجدت على الأقل سكينة ما يمكنها أن تساعدني على النوم في ليالي الأرق

الطويلة. سكينة تتعلق بذلك التوق الأصيل المستعر للموت، للاشعور المطلق، للعدم التام. إن التحرر من كل أحلامنا الخاصة، هو الخلاص الوحيد النهائي».

لاحظ العديد من المراقبين أن عمل «أندرو لويد ويبر» Andrew Liayd, Webber والذي يبدو الأكثر نجاحا وهو «شبح الأوبرا» The phantom of the opera عمل يشتمل على عناصر معينة من سيرته الذاتية، خاصة ما يشتمل عليه هذا العمل من موضوع رئيسي يتعلق بوجود مؤلف موسيقي موهوب شديد الانطواء، ويفتقد تماما الثقة حول شكله الخارجي، وقد قام فيبر بالاختيار الخاص لهذا العمل، وهو العمل الذي رفع إلى مصاف النجمية (أو النجومية) مغنية سوبرانو جميلة كان واقعا في حبها على نحو مأساوي. ويعتبر «و. س جيلبرت» W.S. Gilbert كاتبا جديرا بالاهتمام على نحو خاص من وجهة نظر التحليل السيكولوجي.

ففي دراسة دقيقة حول العلاقة بين حياة جيلبرت وكتاباته، أرجع إيدن Eden(1986) أفكار هذا المؤلف المسيطرة عليه ـ على نحو حوازي ـ والخاصة بالعذاب، وتنفيذ حكم الإعدام، ووجود امرأة مسنة ضخمة الجسم، ومسيطرة، في أعماله إلى عمليات التثبيت [(54)] الانفعالية الناشئة عن أحداث خاصة وقعت لهذا المؤلف في طفولته المبكرة.

وتعتبر هذه الدراسة التي كشفت عن أن مشكلات الكاتب الشخصية قد تتجلى في أعماله، دراسة مثيرة للاهتمام الشديد من جانب أي شخص يكون على ألفة بالأوبرات التي مثلت على مسرح سافوي[(55)].

وتوضح الأمثلة السابقة أن الموضوعات الرئيسية المتكررة (الثيمات) التي يختارها كاتب ما، كي يعالجها موسيقيا، خاصة عندما تتكرر على نحو لا يمكن أن نخطئه، إنما تعطي ـ هذه الموضوعات ـ علامات هادية عن كنه الطبيعة الشخصية والمشكلات الخاصة بهذا الكاتب. وهناك مبررات كافية، يقينا، للاعتقاد بأن هذه الموضوعات المتكررة تعطينا فعلا مثل هذه العلامات الهادية. هذا على رغم أن مثل هذه التأويلات الدينامية غير المجاملة هي ما ينبغي إرجاؤها بحيث تجيء عقب استبعاد التفسيرات المباشرة الموجزة الأخرى البديلة.

هناك ما يشبه النظرية الأخرى البديلة (نعرضها في الفصل الثاني من

هذا الكتاب) وفحواها أن الموضوعات الرئيسية (الثيمات) إنما يتكرر ورودها في بعض الأعمال، لأنه يتم اختيارها من جانب المتلقين باعتبارها ذات جاذبية خاصة، وأن ما يقوم به الكاتب ـ ببساطة ـ هو أنه يزود جمهوره بما يعرف أن هذا الجمهور يريده. أما فيما يتعلق بالأوبرا، فقد وضعنا ـ نحن الجمهور ـ في قلوبنا عددامحدودا من المؤلفين «العظام» وأعمالهم، وذلك لأنهم بصرف النظر عما إذا كانوا يخبروننا بشيء عن أنفسهم، أو لا يخبروننا به، فهم يقينا يكشفون لنا عن شيء ما خاص بنا نحن حول أنفسنا.

2 جذور الأداء

يحسن بنا أن نفهم الدور الذي يلعبه المسرح داخل سيكولوجية الإنسان، من خلال فحص الجذور الخاصة بالمسرح. وما أقصده بذلك ليس الإشارة إلى تاريخ المسرح كما يتم تعليمه في العادة، بل الإشارة إلى الأسس الغريزية والأنثروبولوجية للدوافع التي أدت على نحو حتمي إلى ظهور الدراما في المجتمع الإنساني عامة. فهل يمكننا أن نكتشف بشائر الأداء الإنساني في سلوك الحيوان؟

وهل هناك خصائص معينة أو قدرات خاصة في المخ البشري تعمل على تعزيز ارتقاء فنون الأداء وتعزيز الاستمتاع بها؟ هل يمكننا الوصول إلى استبصار خاص حول الوظائف الاجتماعية والنفسية للأداء، من خلال ملاحظتنا للطقوس الخاصة بالمجتمعات التي يطلق عليها اسم المجتمعات البدائية؟

وأخيرا، هل تكشف الموضوعات الرئيسية المتكررة (الثيمات) في الأعمال الدرامية (الكلاسيكية والشعبية) عن أي شيء خاص يتعلق بالانشغالات والتخييلات الجوهرية للكائنات البشرية؟ هذه عينة من الأسئلة التي سينصب عليها اهتمامنا في هذا الفصل.

اللعب والتخييل Play & Fantasy

يعتبر اللعب واحدا من أكثر جذور أو أصول الأداء المسرحي وضوحا. فكل الثد ييات، خاصة ما يسمى واحد الرئيسات primates[1]، تحب أن تستكشف البيئة المحيطة بها، وأن تمارس مهارات فطرية، وأن تختبر حدودها وإمكاناتها الجسمية والعقلية. إن القيمة البقائية لمثل هذه النزعة الغريزية هي من الأمور الواضحة بذاتها. فمن خلال وسائط اللعب يصبح الحيوان على ألفة بالبيئة كما يصل إلى التحكم فيها. فاللعب يزوده بمجموعة متنوعة من الخبرات والممارسات الحسية الحركية المهمة، من أجل استمرارية الحياة.

عندما يشترك قردان صغيران في محاكاة معركة فإنهما، من ناحية، يرسخان شكل السيطرة (بتحديد من هو الزعيم)، ومن ناحية أخرى يجربان المهارات التي قد تكون مطلوبة، يوما ما، في معركة حقيقية، إما في مواجهة عضو منافس أو غريم من نوعهما نفسه، أو في مواجهة أعدائهما الطبيعيين الآخرين. إن اكتساب الخبرة هو الوظيفة الأكثر عمومية وشمولا للعب، فلا يوجد إلا أدنى شك في أن لعبة مثل «القط والفأر» إنما تدور حول من هو المسيطر في هذه اللعبة. فالقط يترك فريسته تهرب ثم يستعيدها مرة أخرى، على نحو متكرر، وذلك حتى يكتسب ممارسة مفيدة في سلسلة عمليات الصيد التالية. وتكتسب مثل هذه الممارسة، على نحو جيد، فقط عندما لا يكون الجوع ضاغطا على القط بشكل مباشر.

ويعتبر اللعب المنفرد الذي يقوم به طفل، عندما يتسلق شجرة، أو يقوم به كلب عندما يطارد كرة، مثلا، نوعا من الممارسة المماثلة للمهارات وتعلما خاصا أيضا لقوانين الطبيعة، وذلك من أجل الاستفادة بهما ـ هذه الممارسة وهذا التعلم ـ في مناسبات تالية في المستقبل. وليس من قبيل المصادفة أن يطلق على الأعمال الدرامية أيضا الاسم Plays [2] نفسه، وذلك لأن الخبرة المتزايدة بالحياة والاستعادة المتزايدة لها تمثلان بعض المكافآت الخاصة التي تقدمها هذه الأعمال.

لكن اللعب ليس مجرد نشاط جسمي، فبسبب وجود عقول على درجة عالية من التقدم لدينا، توافرت لنا قدرة فطرية على اللعب العقلي، وتوافر لدينا ميل خاص نحو هذا اللعب، ونحن نسمي هذا اللعب العقلي «تخييلا».

والشخص الذي تتاح له الفرصة لملاحظة الأطفال وهم يكبرون سيندهش بدرجة كبيرة من تلك السهولة التي يتمكنون من خلالها من ابتكار ألعاب صغيرة، وابتكار أصدقاء خياليين، وأعداء، وجنيات، ووحوش، ومن حديثهم مع النباتات والحشرات في الحديقة، ومن تعاملهم مع ألعابهم غير الحية باعتبارها كائنات حية. وهذا ليس نوعا من الجهل، وليس علامة على الاجترار autism أو الانفصال عن الواقع أو الفصام، بل هو، على العكس من ذلك، نوع من النشاط الإبداعي والصحي شديد الرقي، وهو المكافئ أو المماثل العقلي للعب. وتعد القدرة على توليد ومعالجة الصور المركبة داخل عقولنا ـ ربما بما يفوق كل قدرات الإنسان الأخرى ـ المسؤولة عن البروز المبكر للإنسان داخل المملكة الحيوانية. ولسوء الحظ، فإنه يبدو أن هذه القدرة على التخييل يتم فقدانها على نحو تدريجي، أو على الأقل يتم قمعها، مع نمونا في اتجاه «النضج»، ومع تحولنا إلى كائنات «مسؤولة» واعية بذاتها. ويعتبر المسرح والأفلام بالنسبة للراشدين نموذجين للمنافذ الأخيرة، المقبولة اجتماعيا، للتعبير عن غريزة اللعب العقلي هذه.

كما ذكرنا في الفصل الأول، فإن واحدة من أكثر الوظائف أهمية للمسرح في المجتمع الإنساني، تتمثل في أنه يمنحنا خبرة بالمواقف التي لا نواجهها كثيرا في الحياة الفعلية، خبرة بديلة بالنسبة للممثلين، وخبرة بديلة بعيدة خطوات عدة أيضا بالنسبة للمشاهدين. وهذا يفسر ذلك الانتشار الكبير لموضوعات رئيسية (ثيمات) خاصة بالرعب والكوارث والاغتصاب والموت وغيرها من الموضوعات المخيفة في الأفلام والمسرحيات، فهي موضوعات لا نمر بالخبرات الخاصة بها كثيرا في حياتنا اليومية العادية.

إن موتنا الخاص مثلا، هو من الأمور التي تحدث للمرء مرة واحدة في الحياة، كما أن موت الأشخاص الحميمين بالنسبة لنا هو من الأمور نادرة الحدوث. ولذلك ليس من المثير للدهشة أن نكون في حالة سعي من أجل إعداد أنفسنا ـ بشكل ما ـ لمثل هذه الأحداث الاستثنائية الطارئة، وأن نستعيد استجاباتنا الممكنة لها، ومن ثم نكتسب تحكما أفضل في هذه الأحداث، من خلال التخييل واللعب، ويعتبر المسرح أحد أشكال البحث عن مثل هذا الإعداد للذات. ويشتمل أسلوب «السيكودراما» الذي حاز شعبية كبيرة، في كثير من أرجاء أمريكا وأوروبا، على الاستخدام العلاجي للوظائف

الاستكشافية والاستعادية للمسرح. فمن خلال تمثيل الأدوار ومحاولة البحث عن حلول للمشكلات الخاصة بالعلاقات الإنسانية، في المناخ الآمن الخاص بالعيادة النفسية، يمكن للمرضى (أو العملاء أو الزبائن clients كما يطلق عليهم اليوم في أغلب الأحوال)، أن يمارسوا المواجهات المتبادلة بين الأشخاص من دون أن يتعرضوا للعقاب ـ على نحو مؤذ ـ عندما يرتكبون خطأ ما. وتقوم الموسيقى بأداء الأثر نفسه بالنسبة للانفعالات. إنها تقدم إثارة قوية ولكنها مؤقتة (ولذلك فهي آمنة) للمشاعر. ولاشك أن التمايل (بفعل الموسيقى) يقوم بالطريقة نفسها بالإبدال أو التحويل الخاص لوجودنا المتمثل في بقائنا الجسمي في حالة جلوس طويل الأمد، فالموسيقى هي حالة من التحول بعيدا عن حالة التسطح الانفعالية النمطية التي نكون عليها كل يوم في حياتنا الدنيوية.

لقد ناقشنا المكافآت التعبيرية والتنفيسية للأداء في الفصل الأول، وقد لوحظ لدى الثدييات (واحد الرئيسات) غير الإنسان أن الصيحات الصوتية الإيقاعية المرتفعة، والتي يتم رفعها إلى أقصى ذروة لها، يعقبها نشاط بديل (مثل ضرب الصدر باليدين لدى الغوريللا قاطنة الجبال)، وهذه الاستجابة هي استجابة شائعة في حالات الاستثارة القوية. وقد تكون هذه الاستجابة عبارة عن «عدوى اجتماعية»، فهي تطلق ردود أفعال مماثلة لدى أفراد آخرين في الجماعة، خاصة لدى الذكور الراشدين. وبالنسبة للإنسان الذي يراقب هذا السلوك، قد تبدو مثل هذه الاستجابات مماثلة للشكل السلوكي الخاص الذي نسميه «الاستعراض». إن تماثل هذا مع المشهد الخاص بـ «تينور» إيطالي، يكمل نغمة معينة، فيندفع الجمهور في حالة تصفيق كبير (استحسانا لأدائه) هو من الأمور ذات الجاذبية الخاصة هنا. وكلما زادت فترة النشاط الصوتي التي يسمح خلالها بتكوين التوتر، زاد النشاط اللفظي في نشاط الاستحسان النهائي هذا لدى الجمهور.

إن الأداء الحي ليس مجرد محاكاة للسلوك اليومي، إنه عبارة عن منشط بيولوجي Biological Stimulatar (Pradier,1990). فعندما يؤدي الممثلون والمغنون والراقصون أدوارهم بكفاءة، فإنهم يقومون فعلا بإطلاق الطاقات لدى المتلقين لفنهم. ومن أعراض هذا التنشيط الجسمي التصفيق، والتصفير، والصراخ، وضرب الأرض بالقدمين، وهي أعراض تظهر لدى المتلقين، الذين

تم «تحريكهم»، فعلا، بفضل هذا الأداء. وقد لاحظ «براديير» Pradier أن هذا هو ما يفرق بين مشاهدة الأداء والحلم. فخلال الأحلام يكون الجهاز الحركي مفصولا أو معزولا، وذلك من أجل منع أي تعبير جسمي عن الأشكال السلوكية التي يتم تصنيعها في المخ [3]. أما النشاطات الخاصة خلال الألعاب الرياضية فهي تكون تقريبا على العكس من ذلك، حيث تتم إثارة النشاط الحركي بينما تبقى الوظائف المعرفية الأخرى في حالة راحة إلى حد كبير[4]. تستعيد فنون الأداء (خاصة الأشكال الحية منها كالمسرح في مقابل الأنواع التكنولوجية منها كالأفلام والتليفزيون) ذلك التكامل الخاص بين العقل والجسم، وتظل في الوقت نفسه محافظة على الشكل الشبيه باللعب الخاص بها. ويعمل الأداء على حث حركات أولية لدى المتلقين، وهي حركات قد يمكن قياسها نظريا. ومن ثم يمكن التفكير في الأداء كما يقول «براديير» باعتباره نوعا من الحلم المنشط Tonic dream.

المحاكاة والتعبير الإيمائي Imitation and Mimicry

هناك غريزة إنسانية أساسية أخرى في الأداء الإنساني، ألا وهي غريزة المحاكاة imitation، حيث تعتبر مشاهدة الآخرين وهم يتصرفون من المصادر الإدراكية لحب الاستطلاع والتسلية لدينا، ويحدث هذا سواء كنا على الشاطئ أو في قطار أو كنا نشاهد تمثيلية عائلية في التليفزيون. وأحد أسباب ملاحظتنا للآخرين، بهذا الولع، هو أن نتمكن من استدماج بعض الجوانب المحددة من سلوكهم، في المخزون السلوكي الخاص بنا (بينما في الوقت نفسه نرفض جوانب سلوكية أخرى نعتقد أنها أقل فاعلية أو أقل أهمية).

إن المحاكاة هي الطريقة الأولية التي نكتسب من خلالها العديد من جوانب سلوكنا الثقافي، وبشكل خاص: اللغة وقواعد السلوك المهذب وأساليب الملاطفة أو الغزل وغيرها. وعلى رغم أنه يكثر الاحتفاء بطيور مثل الببغاوات والمينة [5] mynahs، وذلك بسبب قدراتها الخاصة في التمثيل الإيمائي، فإن مثل هذه القدرة هي من الأمور بالغة الارتقاء لدى الأطفال، هؤلاء الذين يكونون قادرين على محاكاة تعبيرات وجوه الآخرين منذ ولادتهم (Reissland, 1988). إن الدلالة التطورية للمحاكاة دلالة واضحة، فهي تساعد على نحو كبير، في تمثلنا للأنماط السلوكية الثقافية، وتساهم بدرجة كبيرة

أيضا في التخاطب مع الأعضاء الآخرين من النوع نفسه.

نحن نعتمد أثناء الأداء الدرامي على مهاراتنا الخاصة في المحاكاة والتعبير الإيمائي بطرائق عدة. وربما كان الشكل الأكثر وضوحا الدال على ذلك هو تبنينا لنبرات صوتية ذات شكل كلي إجمالي (وهي المهارة الخاصة لدى بعض ممثلي الشخصيات، مثل داني كي Danny Kay وبيتر سيلرز Peter Sellers).

وإضافة إلى ما سبق، نحن نحفظ أبيات القصائد الشعرية، وبصفة خاصة ما يكون منها على هيئة أغان، أساسا من خلال المحاكاة، كذلك توحي الكلمة التي تشير إلى التمثيل أو التعبير الإيمائي mime بأن لغة الجسد لغة تكتسب أيضا، إلى حد كبير، من خلال المحاكاة. وفي حقيقة الأمر، فإن الـ mimus الرومانية تتكون من رقص تمهيدي يصف حياة الحيوان وممارساته الجنسية. (Pradier, 1990).

معالجة المعلومات Information processing

توجد أسس قوية لهذا الاستعداد الإنساني الخاص لإنتاج وتذوق الفن، وهذه الأسس أو القواعد موجودة في النشاط المعرفي الخاص بأمخاخنا بالغة التقدم. فجهازنا الإدراكي مزود بالقدرة المتبلورة المرهفة على التمييز بين الأنماط الإدراكية السمعية والبصرية من المثيرات. وكذلك توجد لدينا إمكانات وقدرات غير عادية خاصة بالذاكرة، وهي إمكانات وقدرات لها قيمتها الكبيرة ـ مثلا ـ في التعرف على وجوه الأفراد وتقدير دلالة الأصوات الخاصة بضوضاء معينة. ودون شك، تساهم المتعة المكتسبة من ممارستنا لهذه القدرة الخاصة بالإدراك التفصيلي في أشكاله البصرية والسمعية في اهتمامنا بعديد من الأشكال الفنية.

توجد لدينا كذلك حاجة ما، إلى أن نفرض النظام على المثيرات العشوائية والمركبة وأن نبحث، خلال ذلك، عن شكل قابل للتعرف عليه. بمعنى آخر، ونحن مدفوعون لأن نضفي معنى على بيئتنا فنحن لا نرى فجوة (ثقبا) في منطقة المجال البصري المناظرة للبقعة العمياء blind spot [6]، حيث يغادر المسار البصري الشبكية في طريقه إلى المخ. وبدلا من ذلك، نحن نسد هذه الفجوة من خلال عمليات منطقية، وعند الضرورة نقوم بالإكمال الضروري

للنمط الخاص بالصفحة الكلية التي نقوم بالنظر إليها. ومن المستحيل فعليا أن نستمع حتى إلى سلسلة من ضربات الطبول من دون أن نقوم بتجميعها معا في مجموعات موسيقية ثنائية أو ثلاثية أو رباعية (وفقا للنظم أو الأوزان metres الموسيقية الأكثر شيوعا فيها). والشيء الأكثر أهمية هو أننا نحمل في أمخاخنا مفاهيم مجردة مثل شكل الشجرة أو صوت الحية، وهي مخططات أو برامج نحاول أن نجعلها تتناسب مع الإحساسات القادمة إلينا وأن نستفيد بها في تحديد هذه الإحساسات. وتعمل عملية إدراك الأنماط الكلية، في البيئة، على معاونة الذاكرة في التخزين والاستعادة للمعلومات، كما تمكننا من الاكتشاف السريع للأخطار الموجودة في البيئة. ولم تتطور مثل هذه القدرات، أصلا، من أجل إنتاج الفن، لكن ظهور هذه القدرات في المخ الإنساني جعل إنتاج الفن أمرا ممكنا بل ضروريا.

ويكمن الكثير من استمتاعنا بالموسيقى وكذلك الفن البصري في حالة الإشباع الخاصة التي نشعر بها، نتيجة اكتشافنا للنظام والمعنى في أنماط المثيرات، واضحة التركيب، أي في ممارستنا لملكاتنا العقلية الراقية. ويحتاج الفن العظيم دائما إلى درجة ما من «العمل» العقلي من جانب المشاهد أو المستمع، وذلك قبل أن يتم حصد المكافأة، لكن الإشباع هو أكثر الثمار التي يتم جنيها من هذه المكافأة. وتقترح نظرية تشغيل المعلومات حول الفن (Berlyne, 1971)، وجود مستوى مثالي من الألفة أو عدم اليقين بالنسبة للتفاعل بين العمل الفني والمتلقي له. فإذا كان العمل الفني شديد الوضوح وقابلا للتنبؤ به predictable بسهولة فإنه سيصبح مملا على نحو ملحوظ، كذلك إذا كان العمل الفني مركبا أو معقدا جدا بحيث نقلع تماما عن محاولة اكتشاف الأنماط الزاخرة بالمعنى فيه، فإننا نصبح أيضا واقعين في أسر الملل أو نصبح حتى قلقين على نحو واضح.

ويفتقر العديد من الناس إلى الخلفية المناسبة المتراكمة من الخبرة، أو يفتقرون أيضا للقدرة الخاصة على التشغيل للمعلومات من أجل استخلاص المعنى من الموسيقى العظيمة، ومن ثم فهم يعتبرونها بمنزلة الهجوم الذي يشن على آذانهم. ويكون الانغماس في ثقافة غريبة عنهم لا يجدون فيها شيئا مألوفا كي يتعلقوا به أمرا يشبه الصدمة بالنسبة لهم. ويصدق الشيء

نفسه على الفن البصري التجريدي، فإذا كان هذا الفن غير منظم بدرجة كبيرة فإنه سيبدو لهم شديد الإحداث للملل أو حتى شديد التهديد لأمنهم النفسي الخاص.

الترابطات عبر الحواس Cross-Modal Associations

هناك قدرة معرفية أخرى تعتبر جوهرية بالنسبة للتذوق الفني، ألا وهي قدرة التمثيل العقلي Mental representation أو التفكير المجازي metaphoric thinking. فنحن يمكننا أن نفكر في نغمة معينة باعتبارها مبهجة أو دافئة، أو في لحن معين باعتباره فخما grand أو حزينا. وهذه القدرة المرنة، على نحو رائع، والتي هي أحد مفاتيح التفكير الإنساني المركب (وهي كذلك أحد الأمور الأساسية في الفن والموسيقى) ربما تكون قد تطورت كوظيفة للانقسام الثنائي الجانبي المذهل للمخ الإنساني Lateralization، أي التوظيف الخاص لنصفي المخ الأيمن والأيسر في أغراض مختلفة. وعلى الرغم من ذلك، فقد ظلت هناك نشاطات تآزر خاصة بين هذين النصفين، وذلك من خلال حزمة رابطة من المسارات العصبية tracts تسمى الجسم الجاسئ أو المقرن الأعظم Corpus callosum [7]. ويعتبر تشغيل المعلومات الموسيقية من الظواهر الأساسية في النصف الأيمن للمخ، لكن الموسيقيين المدربين يتعلمون أن يستحضروا نشاطات الجانب الأيسر من المخ (اللفظي) أيضا، كي يقوم بمهام موسيقية أخرى (إضافة إلى مهام النصف الأيمن). وأكثر هذه المهام وضوحا هو ما يتعلق منها بتحديد السلالم الموسيقية والمسافات بين الدرجات الصوتية pitch intervals، وكذلك الأساليب الموسيقية المختلفة (كالباروك [8] والجاز [9] والهيفي ميتال: الموسيقى المعدنية الحادة... إلخ).

إن النمط الأكثر شيوعا من أنماط الترابطات عبر الحواس هو ذلك النمط المتمثل في وصف الصوت من خلال مصطلحات مكانية. فأن نصف الدرجات الصوتية للنغمات الموسيقية بأنها مرتفعة في مقابل كونها منخفضة هو مثال واضح على ذلك. وربما كان هذا المثال مشتقا من التحديد الموضعي التشريحي في غرف ترديد الصوت Resonating chambers، والذي يستخدم فيها ـ هذا التحديد الموضعي ـ لإنتاج الأصوات على نحو واضح (صوت الرأس في مقابل صوت الصدر). ويعتبر الحديث عن صوت ما على أنه

«كبير» أو «صغير» مثالا آخر يعتمد على التماثل في الحجم. وعلى الشاكلة نفسها نحن لا نجد صعوبة في فهم ما يقصد عند الحديث عن موسيقى ما بأنها «مشرقة» أو قاتمة أو «حزينة» أو متألقة أو تتسم بالرفعة والشموخ أو خفيضة flat، وتجد نسبة قليلة من الناس (ربما حوالي ١٪) مثل هذه الروابط بين الصوت والصورة فارضة لنفسها وإلى الدرجة التي يمكن أن تحدث عندها هذه النغمات خبرات بصرية قوية مباشرة فعلا. وتسمى مثل هذه الظاهرة بالتأليفية أو التركيبية synesthesia، وهي أحد الأسس القوية الممكنة لهذه القدرة غير العادية على تحديد الدرجة الخاصة بنغمة، أو مفتاح موسيقى، دون أي إطار مرجعي (الدرجة الصوتية المطلقة). وتظهر معظم التقارير الخاصة حول التركيب بين الصوت واللون أن النغمات منخفضة الدرجة ينتج عنها ألوان مظلمة معتمة كالبني والأسود، بينما تستثير النغمات مرتفعة الدرجة إحساسات لونية خفيفة ومشرقة كالأصفر والأبيض (Marks, 1975).

وعندما نتحدث عن «عين العقل» أو الخيال، فنحن نعترف بإحراز قصب السبق للشكل البصري من النشاط المعرفي أو لقدرتنا على ترجمة إحساساتنا إلى أشكال بصرية موازية لها أو مماثلة لها. وليس من قبيل المصادفة إن جاءت كلمة المسرح theatre من الكلمة الإغريقية theatron التي تعني المكان الذي «نقوم بالمشاهدة منه».

الإيقاع والنغمة (التون) Rhythm and Tone

هناك أسس غريزية أخرى للموسيقى، كما توجد بدايات الأثر الخاص بالإيقاع في خبرة الجنين المبكرة بضربات قلب أم. ويبدو أن الموسيقى بنبضها المماثل لدقات الأم (حوالي 72 دقة في الدقيقة) لها الأثر الملطف نفسه في الأطفال الرضع. وفي حقيقة الأمر ليس من الضروري أن تكون هذه الدقات موسيقية، فأي تسجيل بسيط لدقات زوجية مماثلة لدقات القلب الإنساني يمكنه أن يهدئ الرضع الصغار وأن يخفض من معدل الصراخ لديهم، ويساعد على النوم وعلى اكتساب الوزن المناسب (Salk, 1962). ولتتحرك بهذه التجربة خطوة إضافية، ففي متحف العلوم في لندن تم إنشاء غرفة مظلمة قصد منها أن تحاكي الرحم من الداخل،

وداخل هذه الغرفة تعزف أصوات مسجلة مأخوذة من داخل رحم امرأة. وقد لوحظ أن الأطفال الصغار يقضون وقتا طويلا على نحو ملحوظ جالسين مبتهجين في هذه البيئة الآمنة الشبيهة برحم الأم، والتي لابد أن الصوت المعاد تسجيله المماثل لدقات قلب الأم قد مثل مكونا مميزا من مكوناتها.

وحتى لو كانت استعادة صوت ضربات قلوب أمهاتنا ليست شيئا جوهريا (وقد فشلت إحدى المحاولات بعد ذلك، لإعادة إنتاج ما توصل إليه سولك Salk من نتائج سالفة الذكر) (Tullack et al.,1964)، فإن نبضنا الخاص قد يكون معلما بارزا يحدد القوة الانفعالية لمقطوعة موسيقية. فعندما نستثار يزداد معدل ضربات قلوبنا، على نحو طبيعي، وكذلك الحال بالنسبة للموسيقى التي تتسارع حركتها، حيث يحكم عليها بأنها تصبح أكثر إثارة. وتبدو كثرة من المقطوعات الموسيقية وكأنها نظمت بحيث تتمثل أولا معدل ضربات القلب الطبيعي، ثم تتسارع بعد ذلك على نحو تدريجي، ثم إنها تتقدم بعد ذلك بمعدل دقات قلب المستمع معها إلى نقطة محددة. إنها ـ هذه المقطوعات ـ يمكن أن توظف كنوع من محدد الخطو ـ أو ضابط الحركة ـ السمعي الذي يزيد من مستوى الاستثارة الجسمية. وبعض الأداءات الجماعية الكبيرة big ensembles لدى روسيني، كتلك الموجودة في أوبرا La cenerentola والتي جاء فيها: «لكنني أخشى أن تكون هناك عاصفة قد بدأت في التجمع»، تبدو وكأنها قد صممت على نحو متعمد من أجل تكوين شدة انفعالية معينة بهذه الطريقة.

ذكر سويبلمان Soibelman (1948) أن الألحان المختلفة تحدث زيادة في معدل النبض فيما بين صفر و15 دقة في الدقيقة. وقد أعاد أحد طلابي إظهار النتيجة نفسها (Le clair, 1986) من خلال ملاحظته للزيادات في معدل النبض لدى ستة مفحوصين (ثلاثة من الذكور وثلاث من الإناث). وقد كانوا يستمعون إلى مقطع من سيمفونية روميو وچولييت لبروكوفييف [10]. وخلال مسار المقطوعة التي استغرقت 4 دقائق، تزايد معدل النبض على نحو تدريجي (من متوسط مقداره 74 إلى 85 دقة في الدقيقة). وهذه الزيادات كانت ترتبط على نحو واضح بالمزاج الخاص للموسيقى. فقد لوحظ حدوث قفزة مفاجئة في معدل النبض خلال الفترات الأكثر إثارة من المقطوعة (خلال الحركات المفاجئة دون تمهيد Subito،

وخلال الزيادة التدريجية في الشدة Crescendo. بينما لوحظ استواء أو استقرار plateau في معدل النبض (أو حتى حدوث انخفاض مفاجئ فيه)، خلال الأقسام المشتملة على تآلفات نغمية خافتة جدا ومتناقصة تدريجيا في شدتها pianissmo and diminuendo، وسنناقش هذا الموضوع لاحقا في علاقته بالاستخدام العلاجي للموسيقى.

فقرع الطبوع بشكل منتظم بالغ القوة، كما يحدث خلال رقص القبائل والاستعراضات العسكرية والأغاني الدينية، وموسيقى مراهقي الروك Teenage Rock music، يمكنه أن يحدث حالة شبيهة بالغيبوبة أو الغشية Trance-like وذلك لأن «مدخلا» input حسيا شديدا، وحركة عضلية قوية يشرعان في السيطرة على الإيقاعات الكهربائية للمخ. وينتج عن هذا فقدان للإرادة، ورفع لمستوى القابلية للإيحاء، وأحيانا حالة من الانتشاء. ولسنا في حاجة لأن نقول إن التحريك المستمر للجزء الأسفل من الجسم (خاصة منطقة الحوض)، والذي يصاحب غالبا مثل هذا الرقص، من الممكن أن يرفع من مستوى الاستثارة الجنسية، حتى في ظل غياب التلامس الجسمي كما هي الحال مثلا في الرقص الأوروبي الأكثر رصانة (Winkelman, 1986).

ولعل العنصر الشبيه بحركات الاستمناء في بعض أشكال موسيقى البوب هو أحد المبررات التي تقف وراء معارضة الآباء ذوي الميول التطهيرية له، وكذلك لاستنكار الحكومات التسلطية له، باعتباره مظهرا من مظاهر الانحلال الأخلاقي. ومع ذلك، فإنه حتى الأشكال الأكثر رقيا من الموسيقى لا تخلو أيضا من الدلالة الجنسية، فعلاقات الحب الثنائية لدى ڤاجنر، خاصة تلك التي بين «تريستان وأوزولده»، وبين «سيجموند وسيجلنده» هي علاقات ذات طبيعة نعاظية [11] صارخة من حيث بنيتها الخاصة، وكما لو كان المؤلف الموسيقي قد قرأ كتابات ماسترز وجونسون قبل أن يكتب هذه المؤلفات [12]. كذلك فإن الصوت المنطوق Vocal sound الذي ينتجه أحد المغنين تكون له دلالاته البدائية أيضا. فالمغنون الأوبراليون من نوعي الباص [13] والباريثون يوحون مباشرة بالقوة الذكورية (زمجرة الغوريللا الذكر مثلا). بينما يحاكي صوت مغنيات الأوبرا من نوع السوبرانو [14] الصرخة الحزينة المؤسية، كما هو الأمر فيما يتعلق بذلك الكرب الذي

كانت تعاني منه «توسكا» مثلا بعد قفزها من شرفة القلعة المفرجة. والمغنون الأوبراليون الذين يغنون من طبقة «التينور» لديهم كفاءة أيضا في محاكاة صرخات الألم المبرح، مثلا: كافارادوس Cavaradoss[15] في أثناء تعذيبه، وألم «عطيل» بسبب الغيرة. ويتم إدراك الشدة المتزايدة في الصوت على أنها مهددة حيث إنها توحي بأن مصدر الصوت، الذي يشبه صوت الوحش، يقترب أكثر فأكثر على نحو تدريجي. وهناك مقطع في أوبرا «هكذا يفعل الجميع» cosi fan tutte لموتسارت يقوم فيه «فيراندو» بمراودة «فيورديلجي» Fiordiligi عن نفسها، ويقوم فيه مسارها الصوتي Vocal line بانتقالات قصيرة مفاجئة لنغمة أعلى توحي بحالة امرأة متزمتة قد تم خداعها توا.

وأتذكر الآن أنه خلال إحدى عمليات الإنتاج لهذا العمل كانت «السوبرانو» التي يفترض أنها تغني هذه الجملة الموسيقية، تعاني من صعوبة واضحة في القيام بذلك بشكل مناسب، لكن هذه الصعوبة قد تم التغلب عليها عندما طلب المخرج من مغني التينور أن يقرص فعلا هذه المغنية في ظهرها في اللحظة المناسبة التي تسبق بالضبط انتقالها إلى النغمات الأعلى.

تشكل الخاصة التعبيرية للصوت الإنساني جانبا من نظامنا الغريزي الخاص بتوصيل الانفعال، ويستفيد الغناء من هذه العملية الجوهرية على نحو واضح.

وتفسر هذه الخاصة التعبيرية، إضافة إلى القدرة الخاصة بالأنماط الصوتية الإيقاعية، والتي تعمل على حفز مخنا وعملياتنا الحشوية الداخلية، الكثير من حالات الاستثارة التي تحدثها الموسيقى لدينا. وسنناقش أصول الخبرة الموسيقية أو جذورها على نحو أكثر تفصيلا في الفصل الثامن من هذا الكتاب.

الطقس Ritual

يعترف علماء الأنثروبولوچيا بأن الطقوس الاجتماعية هي بمنزلة «مسقط الرأس» لعديد من جوانب الأداء. فالطقس يتكون من التكرار النمطي المغلق، لنشاط ما، استجلابا لأثر سحري. ولا يتكرر النمط السلوكي فقط نتيجة للعادة، ولكن أيضا لأنه قد اكتسب دلالة باطنية عميقة. وقد تكون جذور هذا النشاط في الماضي عشوائية أو من قبيل المصادفة، أو تم نسيانها،

لكنها أصبحت الآن تغلف بمغزى اجتماعي أو ديني له أهميته. (كما هي الحال مثلا بالنسبة لتدخين الغليون «البايب» الطويل وتقطيع الخبز).

وهناك وظائف عدة للطقوس، ومن ذلك مثلا:

1ـ الاحتفال بالانتصارات أو تذكر الكوارث الكبيرة (إحياء ذكرى الحروب مثلا).

2ـ تجديد المعالم الخاصة بالمناسبات الاجتماعية المهمة (كحفلات العرس أو الزفاف والجنازات).

3ـ تقوية أواصر التوحد والانتماء مع جماعة معينة وتدعيم القيم المعلنة لها (طقوس الختان مثلا).

4ـ استرضاء الآلهة التي يعبدها المرء، أو حثها على فعل معين (طقوس التضحية والصلاة الجماعية مثلا).

5ـ ممارسة تأثير سحري في البيئة (رقص استحضار المطر أو الاستسقاء مثلا).

6ـ التواصل مع العالم الذي يقع وراء الطبيعة أو مع الأقارب الراحلين (جلسات استحضار الأرواح أو طقوس عبادة الأسلاف مثلا).

7ـ توسيع حدود الوعي من خلال الدخول في حالات تشبه الغيبوبة أو حالات شبه انتشائية (مثلا: المشي فوق النار أو طقوس العربدة الجنسية).

ومن بين مكونات الاحتفالات الطقسية هناك مكونات معينة شقت طريقا خاصا لها، وساهمت من خلاله في الأداء المسرحي المعاصر، ومن بين هذه المكونات:

- الترنيم والغناء الجماعي.
- العزف المتآزر على الآلات الموسيقية.
- تشكيل خطوات المشي والرقص.
- الأقنعة والأزياء المفصلة.
- المؤثرات الخاصة كاستخدام النار والطواطم[16] والمشاهد الخاصة.

يمتزج الطقس بالأداء في المجتمعات القبلية، بحيث يكون هناك تقسيم ما للأداء يتسم بالتكرارية بين المؤدين (الكهنة، الكهنة السحرة) [17] والمتلقين أو المشاهدين (أو الجمع المحتشد) Congregation، ويأخذ المؤدون على عاتقهم القيام بأدوار معينة، ويقومون بمحاكاة الآلهة والحيوانات، وذلك من أجل

إثارة حيرة الجمع المحتشد وتعليمه وتسليته. فيقوم سكان أستراليا الأصليون القدماء مثلا بأداء «رقصة الثعبان» وفيها يتم تزيين أكبر الأعضاء مكانة أو سنا في الجماعة، بحيث يبدو كثعبان كبير يتم تبجيله كإله، ويقوم هذا الشخص بالتلوي بجسمه بحركات تحاكي حركات الثعبان.

وفي أشكال طقسية أخرى من الأداء يتظاهر أعضاء القبيلة على التوالي بأنهم صيادون، ثم بأنهم من حيوانات الكانجارو، ويقومون بتمثيل نوع من المطاردة التي تنتهي بالقتل (وحيث يتم دفع رمح بقوة أسفل إبط الضحية، كما لو كان الأمر مسرحية من مسرحيات الهواة)، وعند مستوى آخر يمكن اعتبار هذا التمثيل (النشاط) نوعا من العرض من جانب الذكور الصغار للمهارات المهمة التي ينبغي عليهم اكتسابها. لكن، يحدث الإعلاء من قدر الدلالة السحرية للاحتفال من خلال الحقيقة التي فحواها أن الرجال أنفسهم يصبحون هم تجسيدات الآلهة، بينما يتم إبعاد النساء وإلقاؤهن في ساحة آلات الموت. وهكذا يتم المزج بين التسلية والنقل الخاص للقيم الثقافية. وتقيم مسرحيات ميلاد المسيح والموشحات الدينية الأوروبية وربما ـ كذلك ـ مباريات كرة القدم صلة بين الاحتفال والتسلية. والعديد من العناصر الموجودة في الأوبرات تذكرنا بالطقوس السحرية. فكثيرا ما تقوم الأوبرا بالتوحيد بين المشاهد الدينية (أعياد الفصح مثلا كما في أوبرا الشهامة الريفية Cavallena Rusticana) [18] وحفلات العرس أو الزفاف (كما في أوبرا زواج فيجارو) [19]، وأغاني الكورس الوطني (كما في عايدة) [20] والألعاب التقليدية (كما في البلياتشو Ipagliacci) [21]. ومع أحداث اجتماعية أخرى كالمسابقات التنافسية (كما في أساطين الغناء، Die Meistersinger) [22].

وتحاول أعمال ڤاجنر على نحو خاص أن تلعب على الوتر الخاص برابطة طقسية معينة. فعمله المسمى «بارسيڤال» مثلا هو في مذاقه عمل ديني، على نحو خاص، لدرجة أنه أصبح من المألوف أن يطلب من المشاهدين أن يظهروا احتراما خاصا في أثناء مشاهدته، وذلك من خلال الامتناع عن التصفيق أو إظهار أي علامة من علامات الاستحسان في أثناء الأداء.

هناك عديد من العناصر المشتركة بين التصميم الهندسي للكنيسة الحديثة والمسرح. فمنطقة المذبح في الكنيسة (منطقة الديكور أو جهاز

المشاهد في المسرح)، حيث يقوم جوقة المرتلين (الكورس في المسرح) والكاهن (بطل المسرحية) بأدائهم، قد تم رفعها - أي هذه المنطقة - وفصلها عن الجسم الرئيسي main body للكنيسة، وحيث يكون الجمع المحتشد أو الأتباع (الجمهور أو المشاهدون في المسرح) جالسين. ويعمل مثل هذا التقسيم بالطريقة نفسها تقريبا في المسرح حيث تحدد (ستارة المسرح)، وإطارها عند مقدمة الخشبة علامات المنطقة (خشبة المسرح) التي تحدث فيها الأشياء السحرية وتميزها عن العالم اليومي العادي (قاعات المشاهدة).

تعتبر المسرحيات والأوبرات الكلاسيكية ذات طبيعة طقسية، بمعنى أن الجمهور يستمتع بمشاهدة هذه الأعمال على نحو متكرر. كما يكون التغير في العمل - إن حدث - خلال مرات العرض الكثيرة هذه تغيرا ضئيلا في أغلب الأحوال. فمعظم الناس يريدون أن تؤدى الأعمال المفضلة بالنسبة لهم مثل هاملت، والناي السحري Magic flutes [23] أو الميكادو Mikado[24] بالشكل نفسه الذي تم أداؤها من خلاله من قبل. ويتم النظر إلى الابتكارات هنا، بامتعاض باعتبارها تنتهك خصوصية الطقس المقدس، وبشكل يماثل، إلى حد ما، امتعاض العديد من أتباع المذهب الكاثوليكي - في المسيحية - من استخدام موسيقى القداس على نحو عام.

هناك أسس فنية قد تبرر ذلك التبرم أو الضيق الذي يواجه به المخرج، أو المؤدي، الذي يحاول التغيير قليلا في الشكل العام للأعمال الكلاسيكية، لكن هذا الضيق قد يرجع - أيضا - إلى ذلك الشعور بالتهديد وعدم الأمن الذي قد يستشعره البعض نتيجة فقدانهم لشيء ما كان مألوفا على نحو واضح بالنسبة لهم.

لقد أصبحت بعض تقاليد الأداء الأوبرالي غير متسمة بالمرونة، بل ومنفصلة عن هدفها الأصلي، بحيث تحولت إلى أعمال ذات صبغة طقسية ملحوظة.

يخبرنا «جولدوفسكي، Goldovski (1986) بقصة ما عن مغني أوبرا مشهور من طبقة التينور كان يعتلي خشبة المسرح، ويصل إلى نقطة معينة في أدائه لدوره يقول فيها «إن يدك الناحلة متجمدة» your tiny hand is frozen، بالذهاب إلى نافذة قريبة ثم ينظر من هذه النافذة إلى الخارج.

لقد بلغ هذا المغني في أيامه قدرا من التأثير بحيث اقتفى كل المغنين

من طبقة التينور آثاره، وقاموا بكل حركاته معتقدين أن هذا ما ينبغي أن يكون عليه الأداء، بل لقد أصبحت حركة الذهاب إلى النافذة والنظر فيها هذه، جزءا من التقاليد، على نحو متزايد. ثم، وذات يوم تجرأ مغني «تينور» صغير كان متسما بالحرية في التفكير، ولم يكن يرى أي ميزة درامية لهذه الحركة وسأل ذلك «المايسترو» عن مبرره الخاص من وراء القيام بأدائها، فرد عليه قائلا: «آه. تقصد تلك الحركة... كل ما في الأمر أنني عادة عندما أصل إلى هذه النقطة من اللحن أشعر بالضيق بسبب البلغم المتجمع في حلقي، ولذلك أذهب إلى النافذة كي أتخلص منه».

بينما استمرت بعض الطقوس كي تؤدي وظائف اجتماعية صادقة ـ على رغم أنها متغيرة ـ فإن بعضها الآخر قد يبدو مجرد بقايا ضئيلة من أحداث قديمة لا معنى لها. إن التوق الإنساني لخلق الطقس هو مصدر من مصادر الأداء الفني، لكنه ليس دائما مصدرا هاديا جديرا بالإعجاب بالنسبة لأهدافنا الراهنة.

الكهانة السحرية Shamanism

الكاهن ـ الساحر Shaman[25] هو نمط يشبه الطبيب ـ الساحر، أو القائد الديني الذي يتخصص في الانتقال (السحري)، فيما يشبه الغيبوبة، إلى عوالم أخرى من أجل التخاطب مع كائنات روحانية كالآلهة والأسلاف، وممارسة هذا النوع من النشاط منتشرة، على نحو كبير، عبر العالم خاصة في آسيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية، وهي ممارسة ذات أصل قديم جدا. وهي تظهر في أيامنا هذه على نحو متزايد في بعض مناطق أوروبا، فهي تظهر مثلا في «عيد العنصرة» عند المسيحيين، وأيضا في ذلك الانبعاث للاهتمام بالسحر، وكذلك تلك النزعة الإرواحية spiritualism [26] الموجودة لدى البعض هناك (في أوروبا).

ويأخذ هذا الاهتمام عادة شكلا من الأداء الجماعي الذي يتم من خلال الرقص ودق الطبول والغناء والصراخ والحركات الجسمية الهيستيرية، والأداءات الصوتية شبه الصرعية.

ينعقد شمل جمهور الكاهن ـ الساحر لهدف احتفالي خاص، كعلاج شخص مريض، أو الإشراف على طقس عبور Rite of passage معينة كالميلاد

والختان والزواج والموت، أو من أجل طلب العون من القوى الكامنة وراء الطبيعة. وتحدث المشاركة بينهم ـ بطريقة ما ـ على نحو متكرر، كأن يشتركوا في الجوقة التي تردد كلمات التصديق (أو آمين مثلا)، أو ترنيمات الشكر لله على ما يقوله الكاهن الساحر، أو ما شابه ذلك من الترديدات، أو أنهم يدخلون في حالة شبيهة بالغيبوبة أو الغشية، وقد تتم مساعدتهم على الدخول فيها من خلال المخدرات أو الموسيقى أو الرقص. وقد ناقش علماء الأنثروبولوجيا موضوع الكهانة السحرية (أو الشامانية) في ضوء مفهوم السحر. فعندما تستثار رغبة أو حاجة ما قوية لدى فرد أو لدى مجتمع، وعندما تكون الوسائل المعقولة لتحقيقها غير متاحة، فإنهما ـ هذا الفرد وهذا المجتمع ـ سيلجآن غالبا إلى الطقوس السحرية كرقصات استحضار المطر، وجلسات تحضير الأرواح وصلوات التضرع وما شابه ذلك. وعلى رغم أن هذه الطقوس لا تكون مؤثرة على نحو مباشر فإنها تساعد، دون شك، في رفع الحالة المعنوية للأفراد المؤدين لها كما أنها تطمئنهم بأن كل ما هو ممكن إنما يتم أداؤه الآن.

على كل حال، فإنه أحيانا ما تزيد مثل هذه الطقوس من القلق، مثلما يحدث مثلا عندما يشير زهر النرد [27] إلى شخص معين يقال عنه إنه مشؤوم أو عندما يستدعى كاهن إلى جوار سرير مريض مايزال حيا، مما يشير إلى أن خبراء الطب أعيتهم الحيلة. وكذلك، بطبيعة الحال، قد يكون السحر شديد الخطورة إذا كان المقصود منه الاعتقاد أن فعلا معينا (كإجراء عملية الزائدة الدودية مثلا) هو أمر ينبغي أن نمتنع عنه انتظارا للآثار المشكوك فيها الخاصة بالتطبيب السحري. في معظم الأحوال تحدث النتيجة المرجوة ببساطة من خلال المصادفة. فمثلا عقب أداء رقص الغيث (أو رقص الاستسقاء) قد يحدث أن يهطل المطر فعلا. هنا يتم إلصاق رابطة سببية بطقس الرقص هذا، وتقوم هذه الرابطة بتقوية التسلسل الكلي للحدث. وبسبب كون هذا التدعيم متقطعا intermittent [28] بقيت الخرافات موجودة لفترات طويلة جدا (تاريخيا) من الزمن. وأكثر من هذا، فإن الاعتقاد في الشفاء أحيانا ما يكون مفيدا، وذلك لأنه يحرك طاقات الإيحاء، وهي التي يمكنها بدورها أن تحدث مكاسب صحية فعالة.

تتمثل إحدى الحيل الدالة على خفة اليد، والتي تميز الكهنة ـ السحرة

عبر العالم، في استخراجهم ظاهريا لشيء مادي معين من المريض (قطعة من العظام مثلا، أو حجر أو خصلة شعر)، وهي مادة يفترض أنها هي المسببة للمشكلة. وفي حقيقة الأمر، يكون هذا الشيء مخفيا في فم الكاهن الساحر أو في مكان ما حول الشخص المريض، أو ذلك الذي يعاني من مشكلة معينة. وقد أثبت هذا الإجراء، على رغم ذلك، أنه علاج إيهامي (29) placebo فعال إلى حد كبير. وقد يتم هذا الإجراء على نحو رمزي، كما يحدث مثلا، عندما يقوم معالج موثوق فيه بتمرير يديه فوق الشخص الذي يعاني من آلام معينة دون أن يلمسه.

وهناك نشاط آخر تشيع ممارسته بين الكهنة ـ السحرة ويتمثل في طرد الشياطين أو الأرواح الشريرة التي سيطرت على شخص ما أو امتلكته، ويتم هذا من خلال تكرار الضرب للمريض أو تغطيسه في ماء بارد أو إلقاء بعض النصائح أو التحذيرات اللفظية له، وتسمى هذه الممارسات بالرقي أو التعويذ exorcism.

تعتبر طقوس الكهنة ـ السحرة من الأمور الأساسية بالنسبة لتشكيلة متنوعة من فنون الأداء. فالسحر والشعوذة، والخدع الإدراكية، والكلام من البطن، والأكروبات، وأفعال المهرجين، وأكل النار، وتحريك الدمى (أو العرائس) والتنويم المغناطيسي على خشبة المسرح، والحفلات التنكرية، وفنون المكياج، يبدو أنها كلها مشتقة من الأفعال الغريبة للكاهن الساحر. ويعتقد بعض المؤرخين أن الرقص والغناء والتمثيل قد نشأت أيضا، وإلى حد ما، من المصدر نفسه (Drummond, 1980).

تقف الكهانة ـ السحرية قريبة من المسرح، خاصة عندما تتجسد الأرواح الخيرة والأرواح الشريرة من خلال مؤدين يرتدون أقنعة خاصة ويشتركون في صراع خاص (Cole, 1975). في البداية (قديما) كانت الشياطين تمثيلات للمرض الجسمي، لكن بعد ذلك أصبحت تمثيلات للأمراض النفسية كذلك. وقد أصبحت هذه النزعة أكثر وضوحا مع تقدم الطب الجسمي، وهو التقدم الذي كان أكثر فاعلية مع الاضطرابات الجسمية مقارنة بدوره فيما يتعلق بالحالات النفسية، حيث الفاعلية أقل.

لقد استخدم المهرجون للتعبير عن الميول المرتبطة بالجنون Lunatic (30). كما استخدم الأشخاص المشوهون، أيا كانت أنماطهم، في تمثيل

الطقس. وعادة ما ينتهي الأمر بطرد هولاء الأشخاص، كما لو كان على المجتمع أن يخلص نفسه رمزيا من مثل هذه الأعجوبات البشرية. وفي أزمنة أخرى من التاريخ، تم استخدام الأفراد المشوهين أنفسهم من أجل التسلية. فالمضحك، الأحدب، كما ظهر في «ريجوليتو» أو «البلياتشو» كان شخصية متكررة الظهور.

وحتى يومنا هذا، يتم التعامل مع العجائب أو الفلتات التي تعرض في السيرك باعتبارها مصادر للتسلية، وكذلك الحال بالنسبة لممثلي الكوميديا، هؤلاء الذين يكون مظهرهم الخاص المثير للشفقة أو الغريب، نقطة الانطلاق التي تدخلهم إلى المجال الخاص بحرفتهم. كان «لوريل» نحيل الجسم يشبه الأبله، بينما كان «هاردي» سمينا ومعتدا بذاته، واستفاد «وودي آلان» Woody Allen من عرضه لنفسه على أنه شخص عنين وغير جذاب بالنسبة للنساء كثيرا في أفلامه. (انظر الفصل السابع من هذا الكتاب).

يصر العديد من منظري الدراما (مثلا: Cole, 1975) على أن الكهانة السحرية هي المكون الأساسي في المسرح، وهم يقولون أيضا إن جوهر الدراما ليس مجرد إعادة إنتاج الواقع الاجتماعي اليومي، لكنه العرض لنظام آخر، نظام خاص بواقع فوق طبيعي، أو سريالي أو إعجازي. وقد كان هذا الواقع ينتج سابقا من خلال الحيل والخدع، ومن خلال الامتداد بحدود الخبرة والقدرات الجسمية عبر حالات مفارقة تشبه الغيبوبة. أما في أيامنا هذه، فغالبا ما تحدث هذه الآثار من خلال مؤثرات خاصة كالضوء والديكور المسرحي والموسيقى والمكياج، والخدع التكنولوجية الساحرة المتوافرة لمخرجي المسرح ولصانعي الأفلام الآن.

إن الهدف من كل ذلك هو نقل المشاهدين إلى واقع آخر غالبا ما يكون أكثر إنعاشا وتنشيطا. لقد مر المسرح الواقعي، كما هي الحال بالنسبة لما يسمى دراما حوض المطبخ Kitchen sink drama [31]، بفترات قصيرة من القابلية للانتشار، لكن ميلا قويا للعودة إلى المسرح التخييلي (الفانتازي) كان موجودا دائما.

وتتكئ أكثر أشكال الترفيه ذيوعا في كل الأوقات (مثل: ساحر أوز The wizard of OZ [32]، فانتازيا Fantasia[33]، حروب النجوم Star wars [34]، وسوبرمان Superman[35] على التخييل بدرجة كبيرة.

سرد بيتس Bates (1986) حكاية معينة ألقت ضوءا قويا على العلاقة بين الأداء الحديث والكهانة السحرية، وقد وصف من خلالها كيف التقى مخرج السينما جون بورمان John Boorman كاهنا ساحرا شهيرا يدعى تاكوما Takuma، بينما كان يقوم بالإعداد الدقيق لفيلمه «غابة الزمرد» The emerald forest في أدغال أمريكا الجنوبية. فعندما طلب من بورمان أن يشرح عمله لرجل لم يشاهد السينما أو التليفزيون في حياته وجد صعوبة هائلة في ذلك: «لقد حاولت جاهدا أن أقوم بذلك وكان هو يصغي بانتباه. أخبرته كيف ينبغي تثبيت (إيقاف) مشهد وكيف أن مشهدا آخر في زمان ومكان مختلفين يبدأ بعده، كما يحدث في حلم من الأحلام، وكان وجهه يضيء فاهما لما أقول. وقد أخبرته عن بعض الحيل والأعاجيب التي نقوم بها. وفي النهاية كان راضيا تماما. وقال لي: أنت تصنع رؤى، أنت تقوم بالسحر، أنت طبيب ساحر، مثلي!» (Boorman, 1989, p. 88).

إن القادة الروحانيين الموجودين في كل المجتمعات يشبهون القادة السياسيين والعسكريين، ويماثلونهم في التأثير والنفوذ، وربما يكونون أكثر تأثيرا. كان «ماكبث» واقعا تحت تأثير بعض الساحرات، وكان الملك أرثر واقعا تحت تأثير «مارلين»، أما البلاط الروسي فقد كان واقعا تحت تأثير راسبوتين. ويقال إن الرئيس «ريجان» قد حصل على نصائح بعض المنجمين، وكذلك كانت الحكومة الإيطالية دائما شديدة الاحترام للفاتيكان.

انقسمت الكهانة السحرية في المجتمع الحديث وتفرقت بها السبل في أشكال عديدة تظهر على النحو التالي:

1ـ يقوم الأطباء والمعالجون النفسيون والممارسون للطب البديل Alternative medicine (36) بالدور العلاجي الخاص بالأطباء ـ السحرة.

2ـ يشرف المبشرون الدينيون والكهنة على الاتصال بالنظام الذي يقع وراء الطبيعة (الله، السماء، الموتى... إلخ).

3ـ يبلور نجوم موسيقى «البوب» والممثلون والمغنون المشاعر القوية: كالجنس والتحرر الاجتماعي.

إن كل مجموعة من هذه المجموعات الثلاث مشتقة تاريخيا من الكهانة السحرية كما أنها تحتفظ في جوهرها بالمكونات الأكبر لمهارة الكاهن ـ الساحر. على كل حال، فإن من بين الأشياء المميزة لارتقاء المجتمع الغربي

أن هذه المجموعات قد تنوعت وأصبحت متخصصة على نحو واضح، وتحظى المجموعة الثالثة فقط باهتمامنا الخاص في هذا الكتاب.

التلبس (أو المس) Possession

يميز بعض الكتاب بين «الكهنة ـ السحرة» الذين يقومون برحلة ما إلى عالم آخر، «الهانجانز» Hungans الذين يتلبسهم زوار من العالم الآخر. جاء مصطلح «هانجان» في حقيقته مصطلحا من «هاييتي»، وهو يصف الكاهن الذي يكون دوره الخاص متمثلا في أن تتلبسه الأرواح، لكن هذه الكلمة تستخدم أيضا بشكل أكثر عمومية من هذا المعنى الضيق. وحيث إن الكهانة السحرية والتلبس يشتملان على حالات تشبه الغشية أو الغيبوبة، وعلى تقطع أو تفكك في الكلام، يكون من الصعب لأي ملاحظ خارجي أن يميز بينهما. والأمر الأكثر احتمالا بالنسبة للتلبس، هو أنها تبدو كحالة من الجنون، وذلك لأنها تحدث للأفراد الذين ليس لهم أي مكانة دينية أو كهنوتية خاصة في المجتمع. فعندما تسيطر مثل هذه الأرواح الشريرة بشكل لا إرادي على مثل هذا الشخص، يظهر اعتقاد بضرورة استخدام الرقي أو التعويذ، أو ضرورة استخدام بعض الأشكال الطبية الحديثة المماثلة كالعلاج بالصدمة الكهربائية مثلا. وقد يبدو التمثيل أكثر مشابهة للكهانة السحرية، بمعنى من المعاني، وذلك لأن التحكم الخاص في الذات خلال التمثيل لا يفقد تماما، هذا على رغم أن بعض الممثلين يعتقدون أنهم عندما يستغرقون تماما في أدوارهم يمكنهم الوصول إلى حالة من التداعي، تقع حدودها عند أطراف حالة التلبس، الحميدة لا الخبيثة.

يعتبر «بيتس» (1986) واحدا من علماء النفس الذين جادلوا قائلين إن مفهوم التلبس (أو الاستحواذ أو المس) هو مفهوم مركزي لفهم عملية التمثيل، حتى على الرغم من أننا في عصرنا «العقلاني» هذا، قد قمنا بقمع الاعتراف بهذا الأمر. فقد قام بيتس بإجراء مقابلات شخصية مع عدد من كبار الممثلين والممثلات، ووجد أن مفهوم الكهانة السحرية (الشامانية) هو من المفاهيم الأساسية في اقترابهم من الأمور. ومن بين الأمثلة التي ذكرها بيتس: أليك جينس Alec Guinness [37] الذي زعم أنه عرف بموت جيمس دين James Dean[38] قبل حدوثه، وفيما يشبه قراءة الغيب. وشيرلي ماكلين

Shirley Maclaine [39] التي زعمت تقمص أو حلول أرواح فيها تنتمي إلى حيوات سابقة لها، وأنها أيضا تستطيع السفر ـ بروحها ـ إلى أماكن أخرى خارج جسدها (حالة تسمى الإسقاط النجمي astral projection)، وقالت «جليندا جاكسون» Glenda jackson [40] إنها أحيانا تضع قدميها على خشبة المسرح، وهي في حالة من الخوف من التعرض لأخطار الحياة والموت، إلى درجة أن روحها تنتزع منها، تاركة إياها في حالة الذبول والموت. وذكر «أنتوني شير» Antony Sher أن الأدوار التي يمثلها تدخل إلى حياته كما لو كانت شخصا يحبه. هناك دائما شخص حاضر، شخص آخر قريب منه حتى على الرغم من أنه هو نفسه قد يكون في الوقت ذاته مستغرقا في سبر أعماق شخصيته ذاتها واستكشافها والتعبير عنها. وكانت «ليف أولمان» Liv Ullmann تشعر خلال أدائها لأدوارها بأنها تواجه ذاتها الداخلية الخاصة وتكشف الغطاء عنها، بينما تكون في الوقت نفسه مسكونة بشخصية أخرى، تتلبسها روح خاصة، يشترك فيها الممثل والجمهور معا. وهناك مثال آخر خاص بالممثلة ميل مارتين Mel Martin ، وقد زعمت أنها قد تلبستها روح ڤيڤيان لي Vivian Leigh [41] عندما طلب منها أن تمثل حياتها في عمل تمثيلي خاص مصور للتليفزيون، عن «ڤيڤيان لي» عنوانها «محبوبة الآلهة Darling of Gods». وفي حوار مع جريدة الـ (1990) Sun قالت مارتين إنها تحدثت مع ڤيڤيان لي، وإنها سمعت صوتها يخبرها بالطريقة التي ينبغي عليها أن تتبعها في تمثيلها للمشاهد المختلفة. «أنا لم أمثل دور ڤيڤيان لي. أنا أصبحت إياها. لقد كانت هنا رقيات وتعاويذ عندما استولت روحها عليّ، ولست على ثقة من أنني سأتحرر أبدا من سيطرتها عليّ».

وقد استخلص «بيتس» من ذلك أن الممثلين يقومون بالنسبة لمجتمعنا المعاصر بالدور الخاص نفسه الذي يقوم به الكهنة السحرة في المجتمعات البدائية، فهم يحولون عالم الخيال والتخييل (العالم البديل) إلى وجود قابل للتصديق. «إنهم سحرة روحانيون استيهاميون Psychic illusionists يحولون العالم الأرضي الدنيوي إلى عالم آخر. ومن أجل الوصول إلى هذا، يحتاجون إلى فهم ذواتهم فهما عميقا من خلال وصولهم العميق للمستويات الروحية والسيكولوجية الموجودة داخل أنفسهم». وهكذا، وفقا لما ذكره «بيتس»، فإن التمثيل العظيم غالبا ما يشتمل على قدرة نفسية غير عادية، وعلى وعي

بالجسد، وعلى طاقة روحية، وعلى حلم بالغ القوة، وهذه هي الطاقات الخاصة أو العتاد الذي يجعل المرء قادرا على الإطلال على مشارف كل ما هو غير عادي.

من المحتمل أن يتعلم الممثلون من مدارس الدراما، أو من أي مكان آخر، اللغة الاصطلاحية الخاصة بالكهانة السحرية والتلبس، ومن ثم يستخدمونها لوصف خبراتهم الخاصة. وأيا كان الأمر، فإن هناك دلائل أخرى تتعلق بذلك الأداء الذي يتم من خلال حالات عقلية «مفككة» أو «غير مترابطة». فقد كشفت بحوث علم الشخصية التي أجريت على فئة «السائرين نياما» Sleepwakers (Grisp et al., 1990) عن مجموعة واحدة شديدة الخصوصية من السمات المميزة لهؤلاء المؤرقين «ليلا»، خلاصتها أنهم يميلون ويستمتعون بأن تكون لديهم خبرات درامية خاصة وأنهم يميلون ويستمتعون بالتمثيل، وبأن يكونوا مركزا للاهتمام من الآخرين أيضا.

والشيء الواضح للوهلة الأولى أن شخصية المؤدي The performer personality ، تقوم بالإعداد المسبق لمجموعة صغيرة من العمليات المعرفية (وبما يتفق مع الدور الذي سيؤدى بعد ذلك)، وذلك من خلال إحكام السيطرة على السلوك، ثم من خلال تفكيك ذلك التكامل العادي أو المعتاد للعقل. وقد يكون التفسير التبسيطي لهذه الرابطة الخاصة بين حالة السائرين نياما وحالة الأداء هو أن «السائرين نياما» هم، بالضبط، مجموعة من «الهيستيريين» الذين يقومون بالتمثيل والبحث عن الاهتمام عندما يسيرون في أثناء النوم. على كل حال، ليس من شك في أن «السائرين نياما» يكونون في حالة من الوعي المفكك (الذي يشبه الغشية أو الغيبوبة) في ذلك الوقت الذي يسيرون فيه وهم نيام، كما أنهم تكون لديهم حالة صادقة خاصة من فقدان الذاكرة عندما يستيقظون، وذلك بالنسبة لما قاموا به من نشاطات في أثناء تجوالهم الليلي.

ولذلك، فإن الفرض البديل القائل بأن عملية التمثيل تشترك مع غيرها من العمليات المرتبطة بنمط التفكك Dissociation-type هذا (التي من بينها التلبس)، هو فرض مقبول بدرجة كبيرة. فإذا كان الممثلون من أصحاب الشخصيات الهيستيرية، فإنه يبدو أن خصائصهم الهيستيرية هذه هي التي تمنحهم قوى «سحرية» خاصة تمكنهم من إطلاق عنان عقولهم كي

تنشط بطرائق غير مألوفة.

موضوعات (ثيمات) النماذج الأولية Archetypal Themes المتكررة

رأينا في الفصل الأول أن الموضوعات الرئيسية المتكررة (الثيمات) في أعمال مؤلفين معينين، توفر استبصارا خاصا بسيكولوجية المؤلف. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الموضوعات الرئيسية المنتشرة في الميثولوچيا والدراما، لدى عدد من المؤلفين المختلفين، لابد أن تمنحنا استبصارا بالانشغالات الخاصة بالجنس البشري بشكل عام. والأمر هو هكذا مثلا بصرف النظر عما إذا كانت هذه الموضوعات الرئيسية قد اختيرت بواسطة المؤلفين أو بواسطة جماهير المشاهدين (كما هي الحال مثلا فيما يتعلق بعوامل مثل: شيوع الموضوع الرئيسي، وقدرته الخاصة على البقاء والاستمرار).

لقد تزايد الاعتراف لدى علماء النفس المعاصرين بأن صورا وأفكارا معينة كانت لها أهمية ثورية عميقة بالنسبة لنا، بحيث كان علينا أن نخزنها كنماذج أصلية Prototypes في أمخاخنا وبحيث أصبحنا مهيئين لأن نستجيب لكل ما يتعلق بها بشكل فطري [42] (Lumsden & Wilson, 1983).

لقد تم تحديد أدوار الخلايا والدوائر العصبية في المخ بحيث يمكنها الاستجابة بطريقة محددة لأنماط معينة من المثيرات، لصرخة الطفل مثلا، أو اللون الأحمر، أو شكل الوجه الإنساني، أو إشارة من رفيق أليف. ويطلق علماء الأيثولوچيا على هذه الأنماط «الآليات المستحثة فطريا» Innate releasing mechanisms.

كذلك يوصل مفهوم يونج الخاص عن النماذج الأولية Archetypes ـ الذي يشير إلى الذكريات الموروثة ذات الدلالة الإنسانية العميقة والشاملة ـ وينقل فكرة مماثلة.

والمثال الموضح على نحو جيد لفكرة النموذج الأصلي أو البدائي هو فكرة التنين التي تظهر في الأساطير وحكايات الجان الخاصة بكل الثقافات الإنسانية تقريبا، وهي فكرة تسبق اكتشاف أحافير الديناصور (أو بقاياه القديمة). وقد جادل ساجان Sagan (1977) بشكل مقنع قائلا إن «أسطورة التنين» تمثل خوفا متبقيا من الزواحف، يرجع ـ زمنيا ـ إلى ذلك التاريخ الانقلابي، الذي كانت فيه الثدييات، قبل الإنسانية تصارع زواحف عملاقة

من أجل السيطرة على الأرض. وعلى رغم أن الثدييات قد كسبت الصراع، وأن الديناصورات قد انقرضت الآن وبادت، فإننا قد احتفظنا بنفور غريزي من الزواحف يتجاوز بدرجة كبيرة اتجاهنا الخاص نحو النمور والذئاب، وهي الحيوانات التي كانت دائما أكثر إهلاكا لنا في تاريخنا الحديث.

إننا نقوم، حتى باقتناء حيوانات أليفة عبارة عن نسخ مصغرة من الحيوانات الضارية سالفة الذكر (القطط والكلاب مثلا بوصفها نسخا مصغرة من النمور والذئاب). ونشعر بمشاعر دافئة تجاهها، بينما عدد من يشعر بأي تعاطف مع الزواحف هو فقط عدد قليل من البشر، أيا ما كان صغر حجم هذه الزواحف، وأيا ما كانت عليه من مسالمة. وعلى رغم ذلك، يظل إعجابنا بالديناصورات واضحا من خلال هذا الانتشار الذي تحظى به الديناصورات عندما تصنع كلعب وعندما توضع كمعروضات في المتاحف[43].

ويمكننا أن نخمن، فيما يتعلق بنشاط نفث النار الذي يقوم به التنين، أن المصدر البدائي الثاني للخطر الذي واجه الثدييات المتطورة (بعد الديناصورات) كانت هي البراكين وحرائق الغابات.

فلنضع النار في فم التنين (وهي المنطقة الأكثر خطورة في جسمه) وسنحصل على المركب النهائي أو (الكلي) لرعب ما قبل التاريخ. ويوضح استخدامنا لعبارات مثل «فم البركان»، و«فوهة المعدة» أننا نستطيع بسهولة أن نقوم بالصياغة الخاصة لمثل هذه التداعيات أو الترابطات المجازية.

البطل The Hero

وجّه جوزيف كامبل (1949) في كتابه الشهير «البطل ذو الألف وجه» The Hero with a thousand faces، الاهتمام إلى موضوع رئيسي آخر شائع في الأدب وعلم الأساطير والدراما عبر التاريخ والعالم.

ويتعلق هذا الموضوع الرئيسي بالرحلة الملحمية أو البحث الخاص بالبطل الشجاع صغير السن، الذي يتسم أحيانا بالسذاجة وقلة الخبرة، والذي يدخل معارك عدة ضد كائنات غريبة هائلة كي يحرز الانتصار، وقد يجيء هذا الانتصار على شكل وصول إلى مرحلة الرجولة والنضج، أو على هيئة ثروة من المال، أو حب امرأة جميلة، أو الحرية الاجتماعية، أو كل هذه

الأشياء معا. وليس من قبيل المصادفة أن چورچ لوكاس George Lucas الذي أبدع ثلاثية «حرب النجوم» في الثمانينيات كان صديقا لكامبل، وقام باستشارته مباشرة فيما يتعلق بالنص المكتوب والشخصيات أيضا. ومن الواضح على نحو مماثل، أن «حرب النجوم» باعتباره معارضة [44] أسطورية هو عمل يشتمل على أوجه تشابه عديدة مع عمل ڤاجنر المسمى رباعية أو «دورة الخاتم» الذي كان مركبا على نحو واضح من مجموعة من الأفكار المشتركة في الأساطير الملحمية القديمة.

تتبع أساطير البطولة الخاصة بثقافات عدة سلسلة من الأحداث المتشابهة هي:

1 ـ تبدأ هذه الأساطير بميلاد البطل، وهو غالبا ما يكون ميلادا فذا أو استثنائيا، فقد يكون والداه مثلا من الملوك والنبلاء أو من الفقراء ومتواضعي الحال، أو من الأقارب من الدرجة الأولى (ومن ثم حدوث الزنا بالمحارم) أو أنهم يقتلون مباشرة بعد ميلاده. ومن المحتمل أن يتم إبعاده أو نفيه إلى مكان ما، لكنه يظل يحمل علامة معينة تمكن من التعرف عليه بعد ذلك.

وغالبا ما ينسب هذا البطل إلى الآلهة، أو إلى غرباء ينتمون إلى العالم الخارجي، لكن تربيته أو تنشئته تتم من خلال البشر الفانين، وقد يتجدد ميلاد هذا البطل مرة أخرى في حالة تناسخ لوجود سابق خاص به كان موجودا في الماضي.

2 ـ تُهدَّدطفولة البطل بواسطة أعداء يعرفون أنه يمثل تهديدا محتملا لهم، أو تتم تربيته على نحو سيئ من خلال الوالدين المتبنيين له. وتتم الإشارة إلى موهبته التي تومض بين الفينة والأخرى، لكنها ـ هذه الموهبة ـ نادرا ما يتم تفهمها أو إدراكها على نحو كامل بواسطة هؤلاء المحيطين به.

3 ـ يكون نضج البطل مفاجئا وهائلا في تأثيره، مع وجود تلميحات خاصة بأنه يتسم بالمنعة وعدم القابلية للإيذاء أو الضرر.

4 ـ يحدث بعد ذلك هذا الاستخدام الملحوظ لمواهبه، ويتضح هذا الاستخدام في قيامه بقهر الأعداء والوحوش (كالتنين مثلا)، ثم فوزه في النهاية بعذراء جميلة (أميرة)، وقد يتم إنقاذ هذه العذراء من قبضة شرير أو وحش، كان قد أسرها، أو أنها تستيقظ من نوم طويل كان مفروضا عليها.

5 ـ بصرف النظر عن الإنجازات العيانية (المادية) هناك ذلك التحول السيكولوجي الكبير للبطل، وهو تحول في اتجاه نضج الشخصية، وفي اتجاه التحقق أو الرقي والرفعة.

ومن المحتمل أيضا أن تكون الانتصارات الخاصة بنضج الشخصية مرادفة للحرية الاجتماعية، فالمجتمع كله يستفيد على نحو واضح من رحلة البطل هذه.

6 ـ قد يوصف، بعد ذلك، السقوط النهائي للبطل من خلال الموت أو الدمار الناتج عن خطأ قاتل ملازم له، وقد يكون هذا الخطأ أو الخلل جسميا (مثل كعب أخيل) [45] أو نفسيا (كالغرور). وأحيانا ما تكون هناك رحلة إلى العالم السفلي أو عالم الموتى (Hades) بعد الموت.

لا تتفق أي قصة مع هذه المعادلة أو الصياغة على نحو تام، لكن هذه العناصر تتفق مع وقائع تحدث في أساطير العديد من الأقطار على مدار العديد من الأزمنة (مثلا: الذئبة Beowulf[46]، أوديب، سيجفريد، الكتاب المقدس، القديس چورچ [47] والتنين، الجميلة النائمة وسوبر مان). ما هي، إذن، الدلالة السيكولوجية لهذه القصص العالمية؟

هناك عند المستوى الشخصي هذا التناظر الخاص في جوانب الطموح الفردية، أو في تلك الحاجة للإنجاز. فمعظم الناس، تقريبا، مدفوعون نحو النجاح في الحياة إلى إحراز التمكن العقلي والجسمي، وإلى بناء الحصون (الحقيقية، أو «في الهواء»)، لقهر الأعداء، ومن ثم كسب الإعجاب والحب. إن تخييلات البطولة تخييلات شائعة لدى الرجال، لكن النساء أيضا يحلمن بذلك الفارس المشرق الذي سيحملهن على فرسه ويمضي بهن بعيدا عن الكدح والكفاح، ويتحمل مسؤوليتهن في الأيام القادمة من حياتهن. وقد يمثل الوحش الذي يتم تحرير العذراء منه، ذلك الأب المقيِّد للحرية أو تلك الأم المبالغة في الحماية، ولذلك ليس من المدهش أن يحدث نشاط جنسي بارز لدى هؤلاء الفتيات غالبا بعد هذا التحرر الخاص لهن.

وهناك أيضا ذلك الاحتياج الخاص لدى المجتمع بشكل عام للرجال الأفذاذ، أي لهؤلاء القادرين على تحرير المجتمع من متاعبه ومن أعدائه أيضا، فإذا لم يوجد رجل فذ ـ فعلا ـ داخل صفوف المجتمع، فإن هذا المجتمع يميل إلى اختراعه. وتقوم المجتمعات بهذا إما من خلال اختيارها

السيئ لشخص عادي تماما تظنه مهيأ للإشراف على مهمة تخليصها من متاعبها (مثلا: حياة برايان CF.The life of Brian)، ثم قيامها بتكليف هذا الشخص للقيام بهذه المهمة وفقا لما تعتقده فيه، أو أن تقوم هذه المجتمعات بابتكار شخصيات خيالية تقوم بالوفاء بالغرض نفسه في عملية التخييل. وهكذا يبحث الناس عن المخلصين، والنجوم المحبوبين وأبطال الرياضة والموسيقى والسياسة والدين، إضافة إلى القصص الخيالي.

إن ذلك الاهتمام بالخلفية الوراثية Genetic للبطل له دلالته التطورية الواضحة على نحو كبير، فداخل حدود معينة، يمكن تربية الكائنات البشرية الفذة بحيث تصبح شبيهة بجياد السباق، ولذلك يعد الوالدان ـ اللذان كانا هما أنفسهما من البارزين ـ المصدر الأكثر احتمالا لظهور البطل. وفي الوقت نفسه فإننا غالبا ما نتذكر تلك القصص الصحيحة، التي تشير إلى أن العبقري أو القائد الفذ قد يأتي من والدين عاديين وغير مجهزين لمثل هذا الإنتاج تماما، إن «بنك السائل المنوي» للحائزين جائزة نوبل، والذي أسس حديثا في كاليفورنيا، سيعمل على زيادة الفرص الخاصة بإنتاج العباقرة، لكنه سيفعل ذلك على نحو طفيف. فالبطل قد يظهر من أقل الأماكن احتمالا لظهوره: من إسطبل وضيع، من مطعم للوجبات السريعة، أو من مكتب لبراءات الاختراع في سويسرا.

لقد أسست أسطورة البطولة إذن من خلال الدمج بين تخييلات الذكور الخاصة بالطموح والإنجاز مع ذلك الحلم الأنثوي «بالبطل»، وأيضا من تلك الأهمية التي يعزوها المجتمع للقادة والأنبياء الأفذاذ. ووفقا لما ذكره ماكونيل Maconnell (1979) فإن الأبطال (وكذلك البطلات) هم نسخ من «حياتنا الخاصة خلال حالة الإنشاء أو التكوين لها»، وتساعدنا هذه النسخ في ابتكار نسخ أفضل خاصة بنا، وهكذا فإن الأبطال لهم وظيفة إلهامية، كما أنهم يخففون كذلك من وطأة مخاوفنا، ويجعلوننا نستغرق في تخييلاتنا الخاصة.

لقد امتدت معالجة ڤاجنر الخاصة لأسطورة البطل (سيجفريد في دورة الخاتم) إلى معالجة خاصة لتاريخ العالم. فحلول أو هبوط «سيجفريد» يعقبه بفترة قصيرة تدمير قلعة الڤالاهالا Valhalla، مما يفتح طريقا لنظام جديد تماما من الحرية والفهم، وعلى نحو مماثل إلى حد ما لتلك الرابطة

التي تقول بها الميثولوجيا المسيحية بين الظهور الثاني للسيد المسيح ونهاية العالم. وقد كان يتوقع أن يكون ذلك وشيك الوقوع تماما في الوقت الذي يحدث فيه البعث تقريبا. أما الآن فقد أصبح علماء اللاهوت المسيحيون غير واثقين فيما يتعلق بالمدى الزمني المحدد لهذا الحدث.

تبدأ المقدمة الموسيقية لذهب الراين في مستهل «دورة الخاتم» بأصوات طويلة تسير على وتيرة واحدة، تبدو مائية من حيث طبيعتها وبلا شكل محدد خاص بها، كما لو كانت تمثل الخلاء أو العدم الذي كان موجودا قبل بدء الخليقة. وتدريجيا تتكشف هذه النقمة وتتطور منها بنية ذات معنى أكبر، ويستمر ذلك حتى تظهر الأصوات الإنسانية لعذارى الراين، وهي تكون في البداية أصواتا نقية وغير مركبة. ثم إنه بعد أن يسرق ألبريخت Alberich ذهب الراين (الجريمة الأصلية) ينشأ صراع أو «نقص» خاص لا يمكن إصلاحه أو تسويته بسهولة.

فقد أصبح النظام الموجود ناقصا ومغتربا. وقد انعكس هذا النقص والاغتراب في موسيقى الأصوات البشرية والموسيقى الأوركسترالية أيضا. ويفترض أن المهمة الخاصة بالبطل هنا هي استعادة الحالة الأصلية للنظام (انظر: سفر التكوين في التعليل التوراتي لأصل العالم).

يمكن الامتداد بالبنية النموذجية لأسطورة البطل هنا كي تشتمل على فترة ما قبل تاريخ ظهور الأبطال، وحيث كان يتم الإحداث لمشكلة أو صراع من نوع معين (كالوقوع في الخطيئة مثلا) ثم يتم توقع ميلاد البطل، وتظهر تنبؤات حول قدراته الخارقة. وعند الطرف الآخر من هذا الموضوع يمكننا أن نلاحظ أن المشكلة المحورية غالبا ما يتم حلها إلى حد كبير بواسطة موت البطل، مثلما قد تحل أيضا بواسطة قدراته الخاصة أو مواهبه الفعلية، فالخلاص قد يحدث كنوع من النتيجة الثانوية أو الناتج الجانبي لموت البطل: لقد قام البطل بتضحيته السامية، ومن ثم لابد أن يستفيد الكل من هذه التضحية.

إن مثل هذا النمط من بنية الأحداث قابل للتطبيق على الديانة المسيحية، لكنه ليس شيئا فريدا خاصا بها وحدها. فهذه الصياغة يمكن اكتشافها أيضا في أساطير مجتمعات كبيرة عدة سابقة على المسيحية أو حتى لدى المجتمعات البدائية بشكل عام.

هناك اعتقاد ضمني في كثير من الأساطير الكونية، فحواه أن النظام الموجود ينبغي أن يباد أو يمحى كلية قبل أن تحدث حالة الكمال (النيرڤانا)، وأن التضحية الخاصة من جانب فرد بالغ الأهمية هي شرط أساسي سابق على حلول السلام الأخير والسعادة المطلقة. وهكذا فإن أسطورة البطل لا تضع مثالا للحياة «المثالية» فقط، بل إنها أيضا تحاول أن تقدم رؤية شاملة للتاريخ الكلي للكون.

في عصر ما قبل العلم، كانت أمثال تلك الأساطير توظف، ربما من أجل إشباع الحاجة نفسها الخاصة بالمعرفة والفهم والتي تقدمها الآن بعض النماذج النظرية الأصيلة Paradigms العلمية، كما هي الحال بالنسبة لنظرية التطور وعلم الفلك. إن النجاح الكبير لسلسلة البرامج التي قدمها «برونوفسكي» Bronowski بعنوان «صعود الإنسان The Ascent of man»، وكذلك ما قدمه كارل ساجان Carl Sagan بعنوان «الكون» هي من الأمور الجديرة بالتنويه في هذا السياق. إن الأسطورة والعلم، يقدمان كلاهما مادة ممتعة تشبع حب الاستطلاع الطبيعي الموجود لدينا حول أنفسنا، وحول جذورنا، وحول مستقبلنا، وحول موقعنا في هذه الخريطة المقدسة.

رجال النماذج الأولية ونساؤها Archetypal Men and Women

ليس البطل إلا نمطا واحدا من أنماط الشخصيات العدة المتكررة داخل الكتابة الدرامية. وقد قام ستيفنز (1982) بتجميع نتاج علماء النفس المشايعين لـ «يونج» الذين حاولوا تحليل الدين والأساطير والأدب الخاص بثقافات متنوعة، بعضها بدائي وبعضها حديث، وقد نتج عن مجهود ستيفنز هذا الشكل التخطيطي الخاص لأنماط الذكور والإناث (الشكل رقم 2/1) [48].

يمكن تحديد الأنماط القطبية الأربعة للذكور فيما يلي:

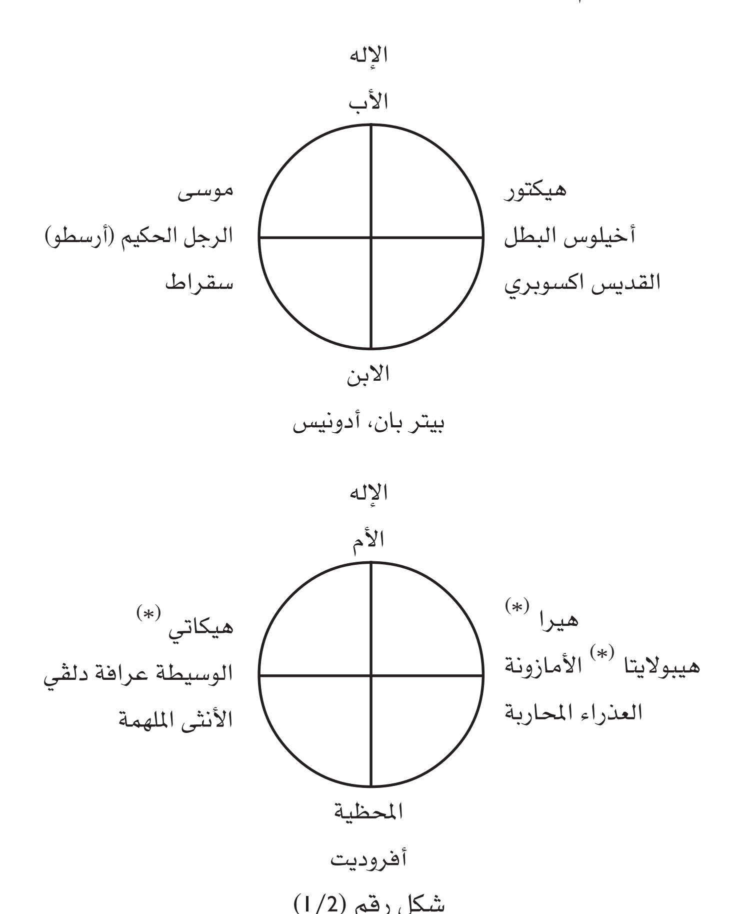
(1) الأب The father: وهو القائد والحامي، والمشغول بالحفاظ على القانون والنظام والوضع الراهن.

(2) الابن The son: وهو المشغول باهتماماته الشخصية، والمهتم قليلا بالمسؤوليات الاجتماعية، ومن ثم فهو يضع نفسه بالضرورة في مواجهة مع الأب.

(3) البطل The Hero: وهو الشخص النشط والطموح والمهاجم والمكافح

من أجل المكانة المتميزة في السياق الاجتماعي.

(4) الرجل الحكيم The wise man: وهو الفيلسوف، والمعلم، المهتم بالأفكار، بدلا من الاهتمام بأفعال وشخصيات الأفراد.



شكل رقم (1/2)

يوضح النماذج الأصلية الرئيسية للرجال والنساء كما حددها علماء النفس أتباع يونج، والأقطاب الأربعة التي تشير لكل نوع قد يتم التفكير فيها باعتبارها أدوارا اجتماعية، وأشخاصا نموذجيين، وجوانب متصارعة داخل أنفسنا. (نقلا عن: Stevens, 1982).

(*) هيرا: أخت زيوس في الأساطير الإغريقية وهيبولايتا ملكة الأمازونات (النساء المحاربات) وهيكاتي ربة الأشباح والأحلام في هذه الأساطير.

أما الأنماط الأولية الأربعة للأنثى فهي:

(1) الأم The mother: وهي مضحية بذاتها، ومجمعة، ومهتمة بالتغذية وتربية الأطفال وتكوين المنزل.

(2) المحظية Hetaira: وهي نقيض الأم، وذلك لأنها عشيقة خالدة eternal mistress، مهتمة بالاستحواذ على رجلها وبالارتباط به بشكل شخصي واضح القوة، بدلا من القيام بالدور المفترض المتعلق بالمسؤوليات الاجتماعية والمرتبط بدور الزوجة الأم.

(3) الأمازونة The Amazon: وهي امرأة مستقلة، متسمة بالنشاط، موجهة نحو هدف، تتحرك باعتبارها زميلة أو منافسة للرجل بدلا من كونها زوجة أو أما أو عشيقة.

(4) الوسيطة Medium: وهي امرأة خارقة للطبيعة، مستبصرة clairvayant (قادرة على رؤية كل ما يقع وراء حدود البصر العادي)، منغمسة في خبرة ذاتية وتتحدث باقتناع عن معجزة ما.

يمكن التفكير في هذه الأنماط الأولية باعتبارها أدوارا اجتماعية مستمدة من خصائص العمر والجنس (النوع: ذكر ـ أنثى) والاستعداد، وأيضا باعتبارها أساليب شخصية قابلة للتعرف عليها، ويمكن ملاحظتها في العالم الحديث، وكذلك باعتبارها شخصيات تظهر على نحو متكرر في الدراما والأدب، أو باعتبارها جوانب خاصة من شخصية كل فرد منا.

على رغم أنه لا يوجد تصديق إمبيريقي على هذا المخطط التصنيفي، فإنه يعد على رغم ذلك ذا جاذبية داخلية أو حدسية خاصة به من حيث هو نسق وصفي متميز. فمن السهل هنا أن نفكر في الشخصيات الموجودة خاصة في المسرح الكلاسيكي والأوبرا الكلاسيكية، والتي تتفق مع هذه الأقطاب المثالية، ومن المحتمل أن نضع معظم الشخصيات الأخرى داخل خريطة ثنائية الأبعاد تتناسب مع نوعهم (ذكر/أنثى). فهاملت هو أساسا الابن، والملك أرثر هو صورة للأب، وأنطونيو هو البطل، و«ميرلين» هو رجل حكيم. والأم «ماما لوتشيا» في «الشهامة الريفية» Cavalleria Rusticana هي نمط الأم، و«مانون»[49] هي المحظية، و«أولريكا» في «حفل تنكري راقص» توضح نموذج الوسيطة. بينما «برونهيلدة» هي «أمازونة». وحتى عندما لا يكون من السهل تسكين الشخصيات بسهولة في عين من عيون برج الحمام

الأربعة الخاصة هذه فمن الممكن أن نرى هذه العناصر متمثلة في أصحاب هذه الشخصيات. فشخصية «كارمن»، مثلا، تكشف عن مكونات واضحة من شخصية الأمازونة (الاستعداد للقتال دائما من أجل ما تريده)، ومن شخصية المحظية (الإغواء ورفض الارتباط برفيق واحد) ومن شخصية الوسيطة (تقرأ مصيرها الخاص في أوراق اللعب). إن جانبا من جاذبية هذا التصنيف يتمثل في أنه يشير على نحو مناسب إلى الجوانب الأساسية للروح أو النفس الخاصة psychic بالذكور والإناث على التوالي، والتي ترتبط بشكل منطقي مع ماهو معروف حول الأسس الغريزية للفروق بين الجنسين (Wilson, 1989).

الحب والموت: Love and Death

هناك موضوع رئيسي (ثيمة) آخر، يتكرر في الأدب ويظهر بوضوح خاص في الأوبرا الرومانتيكية Romantic opera [50]. يتعلق هذا الموضوع الرئيسي (الثيمة) بموت شخص ما على درجة عالية من الجمال والنقاء، وكان آسرا للآخرين بحبه، وقد يوجد في هذه الأعمال جوار ما بين الحب والموت.

إن الموت قد يحل سريعا ومحبطا لما كان سيصبح علاقة مكتملة (كما في: لاترافياتا [51]، والبوهيمية، وتوسكا، «الترافاتور»، ولويزا ميللر، ومانون).

يأتي الموت، أحيانا، كراحة مبتغاة، فيبدو كأنه الحل الوحيد لموقف ميئوس منه أو لعلاقة تآمرت الأقدار ضدها (روميو وجولييت، وتريستان وأيزولده، وريجوليتو، وكارمن، وعايدة، وفاوست، ومدام بترفلاي، وأنطونيو وكليوباترا مثلا).

قد يموت المحبان معا وهما في أحضان بعضهما البعض، فيقدم الموت لهما نوعا من الملاذ الأخير، أي علاقة حميمية دائمة لا يمكن لأحد أن يتدخل فيها.

ويتم إعلاء أو إزكاء الإحساس بالمأساة غالبا من خلال الحقيقة القائلة إن الشخص الذي يموت لم يكن موته أمرا ضروريا، أو لم يكن ينبغي أن يموت. حيث يموت هؤلاء الأشخاص بسبب سلطات متحجرة القلوب، أو بسبب قوانين أخلاقية صارمة كما في «الأخت أنجليكا» و«بيلي بد»

و«اغتصاب لوكريشيا» Suor Angelica, Billy Budd, The Rape of Lucretica [52]،
أو أنه قد أسيء الحكم على سلوكهم بطريقة ما (حفل تنكري راقص، وعطيل)، لقيامهم بالتضحية بأنفسهم من أجل قضية نبيلة (ريجوليتو، ودون كارلوس Don Carlos)، أما من يبقى على قيد الحياة بعد موت هؤلاء الأشخاص، فيظل يشعر بإحساس مدمر بالنقد والكرب، أو بإحساس هائل بالحسرة والندم. لماذا ينبغي أن يكون الموت هكذا هو الموضوع الرئيسي (الثيمة)، والذروة المتوجة للأعمال الدرامية والأوبرالية العظيمة؟

إذا سلمنا بأن واحدا من أهم أهداف الدراما إنما يتمثل في محاولتها أن تحدث تأثيرا انفعاليا قويا لدى المشاهدين، فإن الموت هو الحادث المثالي الذي ينبغي تصويره أو تقديمه هنا. فليس هناك من موضوع يمكن أن يكون مثيرا للاضطراب والقلق أكثر من الموت ذاته، موت شخص ما كان موضوعا لإعجابنا وحبنا (ربما فيما عدا، موتنا نحن الخاص والذي لا نستطيع عموما أن نستجيب له الاستجابة المناسبة).

وبقدر ما تكون الدراما إعادة وتكرار Rehearsal (بروفة) للحياة بقدر ما يبرز الموت كعنصر مهيمن فيها. إن خبرة الموت خبرة لابد أن تواجهنا جميعا في وقت ما (من خلال موت الأحبة أو الأشرار أو موتنا نحن ذاتنا)، لكن الفرصة المتاحة لنا في الحياة كي نمارس استجاباتنا الانفعالية تجاه الموت فرصة محدودة. وتقدم لنا الدراما خبرة من الدرجة الثانية متعلقة بالموت، وهي خبرة تساعدنا في استكشاف مشاعرنا واستجاباتنا سلفا في مواجهة هذا الموضوع، وهي نوع من الرحلة الخاطفة الآمنة التي نعد من خلالها أنفسنا للنهاية المحتومة الفعلية.

إن الموت الخيالي يذكرنا بفنائنا وفناء الآخرين. فنحن نرى في الدراما أشخاصا يندمون على ما أحدثوه من موت للآخرين، أو يأسفون لأنهم لم يعاملوهم، بشكل طيب، بدرجة كافية عندما أتيحت لهم الفرصة لأن يفعلوا ذلك. وقد تعلمنا مثل هذه الخبرة أن نحيا حياتنا وأن نعامل الآخرين كما لو كنا لا نسمح بأي فرصة لتعكير صفو سجلنا، أو لأن نضطر لتقديم الاعتذارات للآخرين . وقد تكون هذه الاستجابة واحدة من أهم الفضائل الشخصية والاجتماعية التي تتحقق لنا من خلال الدراما التراجيدية.

هناك أيضا ذلك الشعور الخاص الذي يرتبط بالفكرة القائلة «إن هذا

الأمر يكون أفضل عندما يتوقف». وأيا كانت المشكلة التي يعاني منها المرء في الحياة، فهي نادرا ما تبلغ نصف ما واجهته ميمي Mimi [53]، أو ماكبث. وقد تعزى الخفة lightness التي يشعر بها المرء عقب مشاهدته لدراما تراجيدية (مأساوية) إلى ذلك الأثر الملطف المرتبط بإدراكنا أن ما حدث أمامنا ليس حقيقيا، (أو أنه لا يحدث مثل ذلك في الحياة). إن الأمر هنا شبيه باستيقاظ الإنسان من النوم بعد كابوس مفزع واكتشافه أن جانبا من الرعب الذي حلم به لم يتبدد بعد على نحو كلي. وقد يمثل ذلك جانبا مما أطلق عليه الإغريق اسم التطهير.

من الممكن أن نحدد بعض الأنماط الفرعية داخل الفئة العامة للحب والموت، هي:

1 ـ يتم إحباط علاقة الحب بواسطة الموت: ويشاهد هذا الموضوع الرئيسي في عديد من الأوبرات مثل لابوهيم (البوهيمية) ولويزا ميللر وتوسكا ولاترافياتا. وحتى على رغم أنه قد توجد صعوبات أخرى تكتنف العلاقة بين المحبين، وينبغي التعامل معهامن خلال مسار هذه العلاقة (مثل: الوالدين، مشكلات الغيرة)، فإن موت أحد الشريكين في هذه العلاقة يظهر كعقبة كبرى لهذا الاتحاد، الذي كان يفترض حدوثه بينهما لو لم يحدث هذا الموت. ويعتبر فيلم «قصة حب Love story» [54] مثالا حديثا لهذا النوع من العلاقات.

2 ـ الموت هو النتيجة المترتبة على إحباط عملية اكتمال الحب: فأي شخص يذهب لمشاهدة أي أوبرا سيلاحظ أن الشخصيات الموجودة في الأوبرات الكبرى تعرض نفسها للتهلكة بأيديها. وخلال القرن التاسع عشر، على نحو خاص، تنافس الانتحار مع السل الرئوي، فأصبحا سببين للموت في الأوبرات (Feggetter, 1980).

وفي تحليله للحبكات الخاصة بـ 306 من الأوبرات المفضلة الموجودة في الذخيرة الحالية للإنسانية وجد فيجيتر Feggetter أن هناك (77) حالة انتحار مكتملة، وأن هناك (7) حالات من القتل الذي يعقبه الانتحار، وأن هناك (12) حالة من محاولات الانتحار التي لم تكتمل. ومعظم هذه الحالات انتحارات «رومانتيكية» كانت فيها الشخصيات تنتهي حياتها بسبب فقدانها لمحبوبها، تقتله خلال بعض حالات سوء الفهم، أو في أثناء اعتقادها بعدم

إخلاص المحبوب لها (مثلا: مدام بترفلاي، ولويزا ميللر، وتوسكا).

3 ـ الموت الراجع إلى غيرة المحب: وهذا هو الموضوع الرئيسي المركزي في معظم الأوبرات الإيطالية (مثلا: البلياتشو I pagliacci، والشهامة الريفية، وعطيل وIl Tabarro). ويعكس هذا الموضوع دون شك الاعتراف الثقافي الخاص بالجرائم العاطفية التي يطلق عليها أحيانا اسم «الطلاق على الطريقة الإيطالية».

4 ـ الموت باعتباره الاكتمال النهائي للحب: وهو الأمر المألوف في الحركة الرومانتيكية الألمانية، خاصة في أوبرات ڤاجنر (تريستان، وأيزولده، والهولندي الطائر، وأفول الآلهة)، وقد تبناه «ڤردي» إلى حد ما في «عايدة». وجوهر الفكرة هنا هو أن الحب الكامل يعلو فوق الحواجز الأرضية الفانية، ويجد مداه المناسب في رحاب الأبدية فقط.

5 ـ حدوث الموت نتيجة الشرك أو المصيدة الخاصة بالحب ذاته: فالأوبرا الفرنسية، على نحو خاص، يسيطر عليها ـ على نحو متكرر ـ ذلك الموضوع الرئيسي الخاص بامرأة ساقطة أصابها فساد الأخلاق، إما بسبب المجتمع المحيط بها أو بسبب رجال وقعت تحت سيطرتهم الطاغية. ويبدو أن الموضوع الرئيسي الأخير كأنه يعكس تلك الحدود المشتركة بين الشهوة الباريسية والضمير الكاثوليكي الخاص، وهو الضمير الذي يميل إلى أن يسقط اللوم الذي ينبغي أن يوجه للرجال على ضعفهم ويعزوه، بدلا من ذلك، إلى القدرة الخاصة على الإغواء والتي تتميز بها النساء. وكارمن هي نموذج أصلي (أو أولي) للمرأة المغوية Femme fatale، لكن چولييت في «حكايات هوفمان» و«مانون» و«مادلينا» هي نماذج أخرى تتفق تقريبا مع هذه الفئة التصنيفية، كما هي الحال أيضا بالنسبة لكليوباترا في مسرحية شكسبير المعروفة. وتاريخيا يمكننا أن نلاحظ النغمات التوافقية overtones الخاصة بأسطورة الأرملة السوداء Black Widow[55] بدءا من سرينات [56] هوميروس ووصولا حتى «عرائس دراكيولا» في أفلام هامر Hammer films [57]. إن تكرار ظهور الرجال في هذه الأعمال باعتبارهم ضحايا للنساء ينم عن شيء مضاد للفكرة التي تتبناها الحركة النسوية، والتي تقول إن تدمير النساء في مثل هذا العدد الكبير من الأوبرات (بواسطة القتل أو الانتحار أو المرض)، هو خطة ذكورية تتسم بالمغالاة في التحيز للنوع (الشوفينية)، وذلك للانتقاص

من قدر المرأة «أو إذلالها».

وقد جادل كليمنت Clément (1989) قائلا بأن موت أو «ترويض» البطلة (البريما دونا أو المغنية الأولى في الأوبرا أو نحوها)، والذي هو موضوع رئيسي (أو نتيجة أساسية) في عدد كبير من الأوبرات البرجوازية، هوعبارة عن انعكاس للشعور بعدم الأمان الذكوري والخاص بهؤلاء الكتاب، أي محاولة منهم لتدعيم النظام الاجتماعي الأبوي (أو البطريركي). وهناك، تأويل آخر أبسط، على أي حال، يقول إن النساء اللاتي هن أكثر جمالا وأكثر ضعفا لهن قيمة أكبر، مقارنة بالرجال، في استثارة عطف الجمهور. وكما لوحظ فعلا، فإن بعض الكتاب أمثال تشارلز ديكنز وبنجامين بريتين يفضلون الكتابة عن الأولاد الصغار من أجل الهدف نفسه، كما أن قتل الأطفال (أو حتى احتمالية possibility وجود أطفال) هو موضوع رئيسي تراجيدي آخر شائع على نحو واضح (Simon, 1988).

لقد نجحت بعض الأوبرات والأعمال التراجيدية الأخرى في الدمج، في القصة نفسها، بين أكثر من موضوع رئيسي من الموضوعات الخاصة بعلاقات الحب/الموت التي ذكرناها سالفا. وليس هناك على كل حال ميزة كبيرة في القيام بهذا الدمج (أو التركيب)، وذلك لأنه من المحتمل أن يصاب كل موضوع، من هذه الموضوعات الرئيسية، بالوهن والترهل خلال عملية الدمج هذه. وقد ينشأ أيضا خطر ما ينجم عن عدم أخذ الجمهور للعمل على نحو جاد وإدراكه، بدلا من ذلك، باعتباره عملا سخيفا إلى حد ما.

هناك إمكان حدوث هذا على نحو متسم بالخطورة مع اثنتين من أوبرات ڤردي هما «الترافاتور» و«قوة القدر»، هذا على رغم أنهما مازالتا من أعماله التي تحظى بجماهيرية كبيرة، وذلك بسبب القوة الخاصة بموسيقاهما.

قد يكون ممكنا أن نفصل على نحو إضافي الطرائق المختلفة التي يمتزج من خلالها الحب والموت في عديد من المسرحيات والأوبرات الأكثر ازدهارا (ومن ثم اختيار الجمهور لها وإقباله عليها)، لكن من الكافي هنا أن تشير إلى أن هذا الدمج يكون فعالا، على نحو خاص، إذا نشط باعتباره مادة حفازة للانفعالات. فالحب، الذي ربما كان هو المكون الأساسي (الأول premier) من هذين المكونين (الحب والموت) يكون عند أشد درجات التوقد

والألم، إذا أعيق أو تم إنهاؤه قبل أن يبلغ اكتماله (أي حدث على نحو مبتسر).

إن مقولة «ثم عاشوا في سعادة دائمة بعد ذلك» قد تكون نهاية باهتة لعلاقة ما من وجهة النظر الدرامية، حتى لو كانت هذه النهاية، أو النتيجة، قابلة للتصديق فعلا.

الحاجة للتضحية The Need to sacrifice

تعتبر التضحية من موضوعات الموت الرئيسية التي لها دلالتها «النموذجية الأصلية» شديدة الجوهرية. فالقبائل البدائية تشعر بأنها مدفوعة نحو تقديم الأضحيات أو القرابين للآلهة، وغالبا ما تكون هذه القرابين إنسانية وذات قيمة عالية (كما هي حال العذراء الصغيرة الجميلة البريئة مثلا)، وفي أوقات أكثر قربا من الناحية التاريخية استخدمت بدائل حيوانية (حمل أو عنز مثلا). وقد يكون القربان رمزيا تماما.

في المسيحية، يعتقد أن التضحية الكلية التي قام بها الله المحبوب (الواحد) الطاهر، الابن الكامل هي تضحية كافية للتكفير عن كل خطايا الجنس البشري إلى الأبد، شريطة أن يحتفل المسيحيون أنفسهم بهذه المناسبة بطريقة معينة (مثلا: يأكلون الخبز ويشربون نبيذ العشاء الرباني، ويسلمون بالمسيح باعتباره منقذا أو مخلصا).

تشتمل العديد من الآليات (الميكانيزمات) السيكولوجية فيما يبدو على دافع غلاب ما للتضحية، فأولا هناك التكفير عن الذنب، أي الشعور بأن شخصا ما عليه أن يقاسي بسبب خطايانا وخطايا المجتمع، ويفضل أن يكون هذا الشخص شخصا آخر غير ماهر (هو ممثلنا أو مندوبنا)، أما الآلية الثانية فتتعلق بشعورنا بأن الآلهة ستكون أكثر ميلا لاتخاذ مواقف ودية حيالنا إذا قمنا بحرمان أنفسنا بشكل أو بآخر من أشياء نرغبها، وكلما كان الموضوع الذي نحرم أنفسنا منه أو نتخلى عنه مرغوبا وكاملا، زاد رضا الآلهة علينا وتسامحها معنا وإكرامها لنا.

أما الآلية الثالثة في طقوس التضحية فهي آلية تتعلق بفكرة الدمج (أو الاستدماج) لخاصية معينة لها قيمتها الخاصة بالتضحية داخل الفرد ذاته القائم بالتضحية، ومن أجل المشاركة في الروح بطريقة أو بأخرى.

إن جذور كلمة «تراجيديا» تشع في هذا السياق. ففي العبادة القديمة لدى الإغريق للإله ديونيسوس (الذي يعرف أيضا باسم باخوس) كان ذلك الإله الخامل، إله الخمول والرخاوة، يعبد من خلال الرقص الانتشائي العنيف المدفوع الذي يعين على استمراره المضغ لأوراق اللبلاب ولنباتات الفطر. كانت تلك الطقوس ـ التي كانت تتم في حماية مجموعة من النساء يطلق عليهن اسم الـ bakkai ـ تحدث على الجبال في الشتاء وتنتهي بالقتل الرمزي لديونيسوس الذي كان يتمثل على هيئة عنز (Tragos) يتم قتلها وتقطيع أوصالها وأكلها نيئة.

هكذا يصبح المحتفلون متعصبين دينيين مفعمين بالحماسة enthusiastikos (يحملون الله بداخلهم) فيما بعد.

كانت دويلات عدة تقيم احتفالاتها بديونيسوس، وقد انتقلت هذه الاحتفالات إلى الربيع بدلا من الشتاء، وكانت دائما مفعمة بالابتهاج والسرور الخاص بالتراجويداي Tragaidia أو أغاني الماعز Goat songs. ومع نهاية القرن السادس قبل الميلاد أصبح الاحتفال بديونيسوس مكرسا على نحو خاص لتقديم المسرحيات التي نطلق عليها الآن اسم المسرحيات التراجيدية (Glover, 1990).

يغرينا الأمر هنا أن نفترض أن موت البطلة في الأوبرا (مثلا: ميمي أو فيوليتا)، أو ذلك الدمار الذي يلحق ببطل كامل الأوصاف (أخيل أو سيجفريد) هو نوع من الأثر المتبقي من ميلنا الخاص نحو التضحية. ومن ثم فإن الأساطير، والأعمال التراجيدية، والأوبرا، قد يمكن النظر إليها باعتبارها موروثات منحدرة إلينا من طقوس القرابين والأضحيات القديمة.

صراعات القوة أو السلطة Power Struggles

هناك موضوع رئيسي (ثيمة) آخر يشيع استخدامه في الدراما والأوبرا، ويتصل هذا الموضوع بعمليات الاصطفاف أو تجميع القوى والمشاركة في صراعات من أجل الهيمنة أو السلطة بين الرجال. وأحيانا ما يكون مدى الولاء أو الخيانة هو مركز الاهتمام الأساسي، وفي أحيان أخرى، تكون هناك معركة مستمرة من أجل التفوق والسيطرة بين رجلين أو أكثر. من بين

القصص الكلاسيكية والقصص الشعبية التي يهيمن عليها التنافس بين الرجال كموضوع رئيسي نجد: ماكبث، وهاملت، ويوليوس قيصر، والتراڤاتور، وروبن هود، والأب الروحي [58]، ودالاس [59].

قد يحدث التنافس من أجل السيطرة على السلطة، أو على مقاطعة أو إقليم، أو من أجل النساء.

وهذه الأهداف الثلاثة مترابطة فيما بينها، وذلك لأن الذكر الذي يتمكن من الإمساك بزمام السلطة بنجاح، ويسيطر على قطاعات أوسع من المقاطعة أو الإقليم، يكون بطبيعة الحال قادرا على اجتذاب عدد أكبر من النساء (Ardrey, 1966).

أحيانا ما يكون هناك موضوع رئيسي (ثيمة) خاص بالنساء، مماثل لهذا الموضوع الرئيسي الخاص بالرجال، وهنا يصبح التنافس بين النساء شيئا أساسيا (كما في عايدة و«دير روزينكاڤالبير» Der Rosenkavalier,)[60].

لكن ظهور مثل هذه الموضوعات الرئيسية بالنسبة للنساء، مقارنة بالرجال، هو أقل، وإلى حد كبير يشتق الدافع المحرك لمثل هذا السلوك المستحوذ على الرجال قوته من تلك الأهمية التي أرجعها دارون إلى التنافس بين الرجال، ففي معظم الأنواع الثديية، يشترك الرجال في طائفة متصاعدة ـ على نحو تدريجي ـ من الصراعات من أجل السيطرة على الأرض وعلى الإناث، ويرجع دارون ذلك إلى القدرة البيولوجية الخاصة بهؤلاء الذكور على التناسل مع عدد كبير من الإناث في الوقت نفسه.

وعندما ينجح الذكور في مسعاهم ينتج عن إستراتيجيتهم هذه انتشار كبير للچينات الذكرية، وبالتالي تصبح لهذا السلوك قيمة بقائية أكبر. أما الإناث فلديهن فرصة أكثر محدودية للتناسل، لذلك لا يكون من بين اهتماماتهن أن يقمن علاقات جنسية مع أكثر من ذكر، بل يوجهن اهتماماتهن بدلا من ذلك إلى الاهتمام بنوعية الذكر الخاص الذي سيخصبهن، كما أنهن سينشغلن أكثر بقدرة هذا الذكر ومدى ميله أو رغبته في أن يساعدهن عن طواعية في الاهتمام بأي نسل يقمن بولادته.

لقد حفظت هذه الإستراتيجيات المختلفة في چينات كل من الذكور والإناث على التوالي، وهي تكشف عن نفسها في نزعات التزاوج الغريزية وأيضا في الخصائص المميزة للشخصية (Wilson, 1981).

إن الرجل الصائد والمستكشف (لكل من الأرض والنساء) قد طور مهارات قتالية وعدوانا أكبر لتدعيم مثل هذه النزعات والميول، أما المرأة، التي هي الحاضنة والمعلمة، فقد طورت مهارة أكبر على التعاطف والاستبصار الاجتماعي والتواصل مع الآخرين. إن الاهتمام الطبيعي الخاص بكل جنس (الذكور والإناث)، وكذلك تلك الآلية (الميكانيزم) التي يعبر كل جنس من خلالها عن الصراعات المتعلقة بوضعه أو مركزه الخاص، وكذلك النتائج الخاصة بهذه الصراعات، هي من الأمور الأساسية التي يتكرر ظهورها في الموضوعات الرئيسية (الثيمات) في الدراما والأوبرا والأفلام السينمائية.

قد يبدو الموضوع الرئيسي الخاص بالإخلاص الشديد بين الرجال، والذي يحدث أيضا على نحو متكرر في الحبكات الخاصة بأعمال شكسبير، والحبكات الخاصة بالأعمال الأوبرالية للوهلة الأولى، قد يبدو كأنه الموضوع النقيض أو المقابل للتنافس بين الذكور.

لكن الفحص القريب لهذا الموضوع قد يثبت في النهاية أنه ليس إلا الوجه الآخر للعملية نفسها. فحيث إن الذكور، وعبر التاريخ، قد قاموا بالصيد والقتال من أجل السيطرة على الأرض أو الإقليم، فإنهم قد طوروا خلال ذلك قدرة خاصة على التعاون تمكنهم من التقدم على نحو أفضل، شيئا فشيئا، والتفوق على غرمائهم وأعدائهم، الذين يعملون بشكل منفرد (أو كأفراد).

وهكذا، فإن الرجال يميلون غريزيا وبشكل أكبر مقارنة بالنساء، نحو تكوين فرق وثيقة الروابط (الأواصر) من أجل معالجة المشكلات المشتركة (Tiger, 1969)، ويتجلى هذا الميل في عصابات المراهقين Teenage Gangs وفرق كرة القدم، والتجمعات السياسية، والمحافل الماسونية، والنوادي والرابطة المدرسية القديمة.

كما يظهر أيضا في الأدب والدراما كنوع من التحالفات التي تقوم بين الرجال وتكون «صادقة حتى الموت». وعندما تضحي النساء بأنفسهن في الحياة الفعلية أو في الدراما، فإن ذلك عادة ما يكون من أجل أطفالهن أو من أجل الرجال الذين يقعن في حبهم، أما الروابط الوثيقة المماثلة بين امرأتين أو بين مجموعة صغيرة من النساء فهي روابط أقل بروزا من الروابط المماثلة لها بين الرجال.

انتصار المتطفل الصغير Triumph of the young interloper

يتفق الموضوع الرئيسي (الثيمة) الذي يتكرر ظهوره في الأوبرات الهزلية أكثر من غيره مع ذلك الجانب الخاص بالتنافس بين الذكور والذي سبق أن تحدثنا عنه. وقد يعطى هذا الموضوع عنوانا مثل «الحارس الذاهل» أو «لا يباري أحد ذلك المسن الأحمق في حماقته». وتحكي أعمال «دون باسكوال Don Basqualle» «والإبعاد عن السراي The Abduction from Seraglion» و«حلاق أشبيلية» و«زواج فيجارو»، و«الزواج السري»، وIolanthe، و«فلاستاف» [61] وغيرها من الأعمال الأوبرالية الكوميدية (وكذلك الفصل الثاني من البوهيمية) التي تحكي كلها القصة الخاصة برجل من الطبقة العليا، أناني وكبير السن، يخدعه شاب صغير أو مجموعة أخرى من المعاونين السذج ويؤكدون له مزاعمه بأن فتاة صغيرة غارقة في حبه حتى أذنيها، ويكون هذا الرجل العجوز (الذي عادة ما يكون مهرجا من طبقة الباص buffo bass) بمنزلة الأضحوكة في هذا الموضوع الفكاهي ومثار الاهتمام، بينما يقدم الثنائي صغير السن (التينور والسوبرانو) الهوى الرومانسي الذي تصاحبه أغاني الحب الثنائية. ويقوم أصدقاء محبون بمساعدة الشاب المحب (غالبا ما يكون من فئة الباريتون مثل فيجارو وملاتستا)، بينما يقوم حلفاء أشرار وجديرون بالسخرية بمساعدة الرجل الأكبر سنا (غالبا من فئة الكومبريماريو Comprimario [62] مثل دون بازيليو أو باردولف). تعتبر هذه الحبكة ذات جاذبية خاصة، وذلك لأن هذا الموقف مألوف، ومع ذلك فإن أحدا لا يتوحد مع هذا العجوز الأحمق. فمن بين الجمهور تتخيل النساء أنفسهن متماثلات مع حالة الفتاة التي توفق مع حبيبها الذي اختاره قلبها، أو لحالة الزوجة التي يتم إذلال زوجها الشارد عنها، على نحو مناسب، ويتوحد الرجال، من كل الأعمار، مع المحب أو طالب يد المرأة الشاب، وعند الضرورة يتذكرون انتصاراتهم الخاصة في أيام صباهم الخوالي. القليل فقط من الناس، من الرجال والنساء، هم من تتوافر لديهم القدرة على إدراك أنفسهم على أنهم من كبار السن وعلى نحو دقيق، وهكذا يبدو الموضوع الرئيسي (الثيمة) العالمي الخاص بالتنافس بين الذكور من أجل الحصول على السلعة النادرة المتمثلة في الإناث شديدات الجاذبية، موضوعا مرغوبا من جانب كل المستهلكين. وهناك صور أخرى للمزاح تحدث على نحو متكرر في المسرحيات

والأوبرات الفكاهية، فمثلا هناك الصورة الخاصة بالمرأة البدينة المسنة التي تقوم بمحاصرة شخص ما من الذكور عقابا له على سوء سلوكه (كاتيشا، ومارسيلينا). وهناك أيضا صورة المتطهر المنافق الذي يتم افتضاح أنانيته وضعفه أمام شهواته على الملأ (طرطوف، ودون بازيليو)، وهناك أيضا ذلك الزوج المراهق الذي يتعرض للتوبيخ أو التشفي (كونت المافيرا، وإيزنشتين). وتتعلق كل هذه الموضوعات الرئيسية، ومعظم الموضوعات الأخرى التي يمكن أن نحددها، في الكوميديا وكذلك في التراجيديا، بأنماط وصراعات مألوفة تحدث داخل لعبة التزاوج الخالدة. لماذا تستحوذ علينا هذه الأفكار الخاصة بالحب والجنس على هذا النحو المفرط؟ مرة أخرى يمكننا فهم المبرر لذلك من خلال تلك الشروط البيولوجية الاجتماعية. فإلحاح التكاثر The reproductive imperative هو حافز غلاب غريزي قوي، وهو أحد الحوافز التي تقف غالبا وراء جانب كبير من دافعيتنا وسلوكنا. وعلاوة على ذلك، فإنه حافز مركب، وذلك لأنه على غير ما هي الحال بالنسبة لحوافز أخرى كالجوع والعطش، يتطلب التعاون مع شخص واحد آخر على الأقل، ويتطلب عادة أيضا تنافسا مع أشخاص آخرين عديدين. فبعد أن أذهل «دارون» (1883) العالم بمبدئه الخاص حول الانتخاب الطبيعي، استمر في مسعاه لتوضيح الأهمية الخاصة للانتخاب الجنسي. فما نحن عليه اليوم هو إلى حد كبير المحصلة للتفضيلات والنجاحات الجنسية لأسلافنا، ولهذا فإن ميدان التنافس الجنسي ككل يظل يجتذب اهتمامنا على نحو غريزي. وكما صاغ «شوبنهور» [63] هذه المسألة، ربما بشكل أكثر تبكيرا من «دارون»، فإن «الغاية النهائية لكل علاقات الحب، سواء كانت هذه العلاقات مرحة أم مأساوية، هي الغاية الأكثر أهمية من كل ما عداها من أهداف خاصة بالحياة الإنسانية. إن ما يترتب عليها لا يعدو التكوين للجيل التالي من البشر».

هناك موضوعات وشخصيات رئيسية أخرى عدة شائعة في المسرح (القديم والحديث)، موضوعات وشخصيات يمكن تحليلها في ضوء الدلالة السيكولوجية الجوهرية لها. وقد طرحنا الأمثلة السابقة فقط من أجل توضيح الحقيقة الخاصة التي تشير إلى أن تطور العقل الإنساني يسير، على نحو متواز، مع تطور الجذور الخاصة بالأداء.

3 العمليات الاجتماعية في المسرح

المسرح هو ساحة اجتماعية Social arena، وهو الذي يجعل خبرة الأداء المسرحي أو الموسيقي الحيّ live ـ أو ما شابه ذلك من أشكال الأداء ـ مختلفة عن مشاهدة الأفلام في السينما أو مشاهدة التليفزيون، هو ذلك الشعور بأننا جزء من مناسبة اجتماعية ما، أو من واقعة ما، تحدث الآن أمامنا. ويمكن فهم العديد من الظواهر التي تحدث في المسرح من خلال المصطلحات التي استخدمها علماء النفس الاجتماعي لوصف النشاطات والأحداث الجماعية بشكل عام. ويهتم هذا الفصل ـ بشكل خاص ـ بتطبيق تلك المبادئ التي رسخت في ميدان علم النفس الاجتماعي على الخبرة المسرحية.

يشتمل التخاطب الاجتماعي في المسرح على ثلاث مجموعات من البشر هي:(1) الكُتاب أو المبدعون،(2) المؤدون،(3) الجمهور.

قد يبدو أن المسار الأساسي للتأثير الاجتماعي يسير في الاتجاه نفسه، حيث يقدم الكتاب المادة للمؤدين، ويقوم المؤدون بإحداث أثرهم الخاص في الجمهور. لكن هذا التفسير يتسم بالمبالغة في

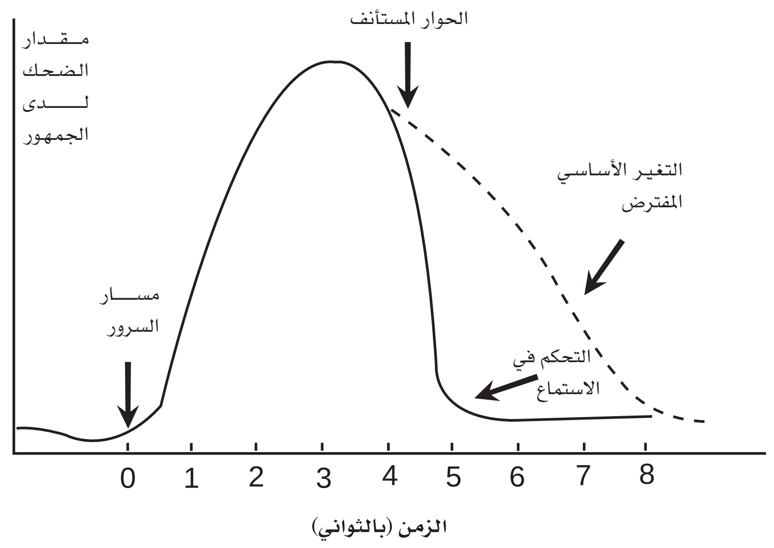
التبسيط، فالمؤدون والكتاب حساسون لردود أفعال الجمهور (سواء جاءت هذه الردود في شكل مردود أو عائد فوري immediate feedback، أو جاءت على هيئة عملية إعادة تقييم طويلة المدى). وتؤثر كل مجموعة من المجموعات الثلاث السابقة، حقيقة، في المجموعتين الأخريين. وفي النهاية يعتمد الاستمتاع المسرحي على تواطؤ ما يتم بين هذه المجموعات الثلاث كلها (Arnold,1990).

مردود الجمهور Audience feedback

لنضع في اعتبارنا أولا الحساسية الخاصة بالمؤدين تجاه استجابات الجمهور. حيث يقوم المنتجون لمسلسلات التليفزيون التي تستمر فترة طويلة بتعديلات خاصة في هذه المسلسلات بناء على تقديرات مدى «الشعبية» وتعليقات المشاهدين، أما بالنسبة للمردود الخاص بالجمهور في المسرح فهو مردود فوري ومباشر. فالعلامات الدالة على التعاطف symbathy والاستمتاع أو التذوق لدى الجمهور، يعاد نقلها إلى المؤدين من خلال أضواء مقدمة المسرح footlights، ومن ثم تحدث عمليات التدعيم والتشجيع لهؤلاء المؤدين بطرائق عدة. وعلى نحو مثالي، يرتقي شكل حلزوني من التعزيز: فالجمهور يعبر عن تذوقه، فيكتسب المؤدون ثقة متزايدة، فيحسنون أداءهم، فيزداد استمتاع الجمهور بهذا الأداء، وهكذا تستمر الأمور. لكن تأثيرات المردود ليست دائما إيجابية. فالشكل الحلزوني السلبي المماثل قد يحدث أيضا. فحتى لو كان الاستقبال الأول طيبا، يعرف عن المؤدين المفتقرين للخبرة أنهم يتحركون فورا إلى قمة الأداء في استجابة لتذوق الجمهور واستحسانه الذي لم يعتادوا بعد عليه، ومن ثم يبالغون في نطق الكلمات الخاصة بأدوارهم ويتحركون نحو النقطة التي يفقدون فيها ذلك الاتصال التعاطفي القائم بينهم وبين الجمهور. وبسبب هذا النوع من الخطر المحدق يندد معلمو الدراما بشدة، غالبا، بهذا الرفع الخاص للأدرينالين Adrenalin high الذي يقع عديد من الممثلين المبتدئين في شراكه، ويقودهم نحو الدمار.

ووفقا لنوع المسرح، فإن استجابات الجمهور ينبغي وضعها في الاعتبار بدرجة معينة. فعلى الأقل، مثلا، يكون من الضروري أن يتوقف المؤدون برهة للحصول على الاستحسان أو الضحك. ويتعلم كل ممثلي الكوميديا

البارعين ضرورة الانتظار حتى يتجاوز الضحك قمته، ويبدأ في الانخفاض السريع، قبل أن يطلقوا كلماتهم التالية، ويؤدي هذا بالجمهور إلى أن يكتم ضحكاته أو يوقفها ويمنعها من الوصول إلى نهايتها، حتى يمكنهم سماع ما سيأتي بعد ذلك. وعلى رغم ذلك فإن المرح المتبقي إنما يتحقق على نحو صامت عبر تراكمه الذي يصل به إلى الضحك «الرسمي» ـ أو المسموح به ـ التالي:



شكل رقم (1/3): رسم بياني يوضح توقيت مسارات الضحك في المسرح. فالحوار يستأنف عقب الخفوت الطبيعي لبدايات الضحك حتى يمكن الحفاظ على قوة الدفع الكوميدية واستمراريتها.

يحدث أحيانا، كما في الميلودراما، والبانتوميم، أو حتى في «قاعة الملك إدوارد الموسيقية» أن يدخل الممثلون والجمهور في نوع من التبادل للكلمات والتعليقات غير ذات الصلة بالموضوع. وقد تتباين هذه التبادلات بدءا من التعليقات الودودة إلى التعليقات العدائية، ويعتمد الأمر كله على نوع الصلة التي نشأت بينهما، وكذلك على كمية الكحول التي تم احتساؤها على جانبي خشبة المسرح. وأحيانا ما تقترب هذه التعليقات من حد الطرح للأسئلة الانتقادية الكثيرة التي يتنافس حولها رجال السياسة في خطبهم، وقد

يكون مثل هذا المزاح غير ملائم بالنسبة للمزاج الذي تهدف الدراما إلى تكوينه. وهناك قصة تحكى عن ممثل مشهور في القرن التاسع عشر، كان يلعب دور ريتشارد الثالث، وهو ذلك الملك الذي كان يعرض مملكته في مقابل حصان، وخلال تمثيل هذا الممثل لهذا الدور صاح متفرج ساذج ومبالغ في تقديمه للمساعدة قائلا: إنه على استعداد لأن يقدم جواده المطهم الخاص به، فما كان من الممثل الذي تضايق من هذه المقاطعة إلا أن رد عليه قائلا: «تعال أنت نفسك، فأي حمار سيكون مناسبا». في معظم جوانبه يعتبر مردود الجمهور مفيدا لأداء الممثلين على نحو واضح، وبسبب كون التليفزيون مفتقرا لمثل هذا العنصر فغالبا ما يتم تسجيل عروض الكوميديا في حضور جمهور فعلي. وهناك صعوبات عملية تكون متضمنة في مثل هذا الإجراء، ولكن هذا الأسلوب أثبت فعلا أنه أفضل مقارنة بأي شكل آخر من أشكال استخدام الضحك المسجل.

تفتقر الأفلام أيضا إلى وجود المردود، لكنها تختلف أيضا في كونها مقصودا منها ـ عادة ـ أن تعرض على جمهور السينما الكبير، بعد ذلك، الذي يمكنه أن يتفاعل على الأقل، مع بعضه البعض، من أجل تكوين مناخ اجتماعي متسم بالدفء على نحو ما.

التوقيت وآليات إطلاق التصفيق Timing and Claptraps

يعتبر التوقيت واحدة من أهم المهارات التي ينبغي على الممثل، خاصة الممثل الكوميدي، أن يكتسبها، حيث يحتاج الجمهور إلى توجيه حازم أو دقيق فيما يتعلق باللحظة التي ينبغي أن يوجهوا إليها اهتماما خاصا، وذلك لأن شيئا شديد الأهمية يوشك أن يحدث، خلال هذه اللحظة، وأيضا تلك اللحظة التي ينبغي عليهم أن يصمتوا فيها، وكذلك تلك اللحظات التي ينبغي عليهم أن يصفقوا فيها استحسانا.

إن مثل هذه المعلومات تكون متضمنة في البنية الخاصة بكلمات الدور، وفي التغير في درجة الصوت، وكذلك المسافات بين الكلمات الخاصة بهذا الدور.

وقد قام أتكنسون Atkinson (1984) بتحليل الحيل التي يستخدمها الخطباء السياسيون كي يحصلوا على أقصى استحسان من جانب جمهورهم،

وخلص إلى أن المتطلب الأساسي للوصول إلى هذا إنما يتمثل في إعطاء إشارات تمهيدية، وجعلها واضحة بحيث يتوقع حدوث الاستحسان بعدها على نحو وجيز، وأيضا اختبار اللحظة الدقيقة التي يتم فيها اجتذاب الاستحسان على نحو واضح بقدر الإمكان.

ومن بين الحيل أو الأدوات التي تستخدم للوفاء بمثل هذه الأهداف نجد ما يسمى قائمة الأجزاء (الأقسام) الثلاثة three-part list، وأيضا ما يسمى التقابل ثنائي الأقسام two-part contrast. وتتكون قائمة الأقسام الثلاثة من التقديم الخاص لثلاث أفكار مرتبطة ببعضها، تقدم الفكرتان الأوليان بتصاعد واضح في درجة الصوت، بينما تقدم الفكرة الثالثة برنين متناقص في الصوت يوحي بالاكتمال، وهو الاكتمال الذي يعطي بدوره الإشارة الهادية (المانحة) الخاصة بإثارة الاستحسان. وقد أعطى أتكنسون مثالا موضحا من خطاب «لمارجريت تاتشر» في مؤتمر لحزب المحافظين قالت فيه: «لقد كشف هذا الأسبوع عن أننا حزب موحد الهدف (توقف مؤقت) والإستراتيجية (توقف مؤقت) والتصميم (استحسان)». وقد لاحظ أتكنسون أن هذه البنود تتميز بأطوال توقف مؤقت متساوية، بحيث تكون لدى الجمهور إشارات واضحة خاصة بالزمن المناسب للقيام بالتصفيق.

إن هذه الصياغة الخاصة: قف على خط الانطلاق، استعد، انطلق on your marks, get set, run من المحتمل أن يصاحبها إيماءات باليد تشبه حركة عصا المايسترو، وتقوم الدقة الثالثة «باستحضار الاستجابة من الكورس».

ويتم اتباع إستراتيجية مماثلة عندما يقوم مقدم الفقرات على خشبة المسرح بتقديم أحد الفنانين قائلا: نحن نقدم الآن، من أجل متعتكم، إنسانا ليس غريبا على هذا البلد (توقف مؤقت)، إنسانا تجاوز إسهامه في ميدان الترفيه أكثر من ثلاثة عقود من الزمن، (توقف مؤقت) نقدم لكم الآن السيد سيكوندريت كوميك، أو «فلان الفلاني» (تصفيق واستحسان).

مرة أخرى، فإن الهدف من مثل هذا التمهيد أو التصعيد لا يتمثل فقط في إحداث تأثير خاص لدى الجمهور، مع قدوم الممثل، ولكنه يتمثل أيضا في إعداد هذا الجمهور للتعبير عن استحسانه في اللحظة الدقيقة المتزامنة مع هذا التقديم.

يتكون أسلوب «التقابل ثنائي الأقسام» من تجاور خاص يتم بين توكيدات تحدث على نحو مماثل، ولكنها تشتمل على معان متناقضة أو متعارضة حول «هم» و«نحن». ويمكن إعطاء مثال على ذلك من حديث جيمس كالاهان [1] «في مثل هذا الانتخاب لا أنوي طرح وعود كثيرة جديدة»، (توقف مؤقت) لكني أنوي أن «تحافظ» حكومة حزب العمال القادة على معظم وعودها السابقة (استحسان). مرة أخرى، نجد أن الجمهور يمكنه أن يستشعر في النطق الخاص بهذه الجملة، ذلك الدور الذي ينبغي عليه القيام به للمشاركة في هذا المشهد.

في حقيقة الأمر، فإن الاستحسان في هذا المثال الأخير، إنما يبدأ فعلا عقب النطق بكلمة «تحافظ»، والتي هي كلمة محورية لهذا الترديد الخاص للعبارة الأولى، أما الكلمات المتبقية من العبارة الثانية فهي بمنزلة الأمر المسلم به. وهذا الاستخدام للكلمات المتضادة أو المتقابلة هو أمر مماثل تماما للطريقة التي يستخدم ممثل الكوميديا من خلالها مسارات السرور punchlines [2] الخاصة، كي ينتزع الضحك الشديد من جمهور معين. وعلى افتراض أن بنية وتوقيت إلقاء كلمات الدور كانا صحيحين، فإن الجمهور المتعاطف معهما على نحو جوهري سيقوم بالضحك حتى لو لم تكن هناك أي نكتة على الإطلاق، (إنهم قد يضحكون أيضا بصوت مرتفع حتى لا يكتشف المحيطون بهم أنهم لم يكونوا ماهرين بدرجة كافية لتذوق النكتة أو فهمها).

إن الأمر الحاسم هنا، هو أن الجمهور يعرف جيدا على نحو دقيق متى يريد منه المؤدي أن يضحك. وتستخدم آليات أخرى متنوعة في المسرح، منها مثلا: قرع الطبول الذي يعطي علامة أو إشارة على أن الساحر أو لاعب الأكروبات يوشك أن يقوم بعمل فذ جدير بإثارة الإعجاب، وتعقب ذلك دقات طبول مندفعة بقوة سريعا ما تصل إلى ذروتها، وأيضا ذلك اللحن الخاص بالشارة الموسيقية The musical signature tune، التي تصاحب وصول مغن مشهور خشبة المسرح بحيث يصفق الجمهور عند نطق الجملة الأولى من الأغنية المعروفة أكثر من غيرها، والمرتبطة باسم هذا المغني أو هذه المغنية. وتندرج ضمن هذه الفئة أيضا تلك المقطوعة السريعة المتقطعة staccato، التي تؤدى في نهاية الألحان الغنائية الموسيقية الإيطالية الدالة

على القوة والبراعة. ويعمل هذا التعبير بوصفه استحسانا أوركستراليا محاكيا من أجل إثارة التصفيق من هذا الجمهور وتدعيمه أيضا.

يعتبر التوقيت الخاص بإسدال الستار في نهاية الأداء المسرحي شيئا بالغ الأهمية أيضا. وعلى رغم أن الأوركسترا والمؤدين يحافظون على مستوى مرتفع من الطاقة كي يظهروا في حالة اعتزاز بأنفسهم، فإن ستارة المسرح يتم اللجوء إليها، بقدر الإمكان، من خلال آليات عدة: كأن يتم المحافظة عليها مسدلة حتى يوشك التصفيق (الاستحسان) أن يختفي قبل أن ترفع ثانية على مجموعة أخرى من المؤدين جديرة بالاستحسان، ويكون الهدف من كل هذا هو الامتداد بحدود هذا الاستقبال الخاص لأطول فترة ممكنة، بحيث لا يبتعد الجمهور عن مواصلة الحماسة أو الشعور الخاص الذي تكون لديهم نحو العرض، وعندما تسدل الستارة لآخر مرة تُعزف موسيقى سريعة الإيقاعات وذلك حتى يخرج كل شخص من المسرح في أفضل حالة نفسية، مفعما بالطاقة الروحية، وفي أقصر وقت.

التوحد Identification

يعتمد الجمهور المندمج في الدراما على عملية سيكولوجية مهمة تسمى التوحد (wrightsman, 1977). إنها القدرة الخاصة لدى الأفراد التي تجعلهم يسقطون أنفسهم عقليا داخل الوضع أو الحالة الخاصة بالشخصيات في المسرحية، وإلى الحد ـ أيا ما كان الأمر، باعتبار ذلك نشاطا بديلا ـ الذي تكون الأشياء التي تحدث للشخصيات على المسرح عنده حقيقية بالنسبة لهم أيضا.

إن التوحد هو أحد أنماط التخييل الإنساني شديدة القوة، ومن دونه ربما لم يكن ممكنا وجود الحياة الاجتماعية الخاصة بنا بالشكل الذي نعرفه. وهو كذلك، على نحو مماثل، مكون جوهري في التذوق الفعال (Schoemaker, 1990). فعندما تنغمس الشخصية في مناجاة طويلة (كما في حالة أحاديث هاملت مثلا) يدلف الجمهور ككل إلى داخل عقل هذه الشخصية. وعندما تغني «أيزولده» لحن «الحب ـ الموت» في نهاية أوبرا «تريستان وأيزولده» لفاجنر يكون كل شخص مشاركا لها معاناتها. وإذا لم يحدث هذا، يكون أحد الأشخاص المكونين لسلسلة التواصل الدرامي التي

يشارك فيها الكاتب والمفسر والجمهور، قد فشل في القيام بدوره. إن الجهل أو سوء الإعداد الخاص بالجمهور قد يكون مسؤولا عن فشل الأداء بالقدر نفسه الذي تقع عنده المسؤولية على عاتق القائمين بالتوصيل.

قد يتوحد الأفراد الأعضاء في طائفة الجمهور مع ممثل أكثر من غيره، وخاصة ذلك الشخص الذي يجتذبهم باعتباره الأكثر تماثلا مع ذواتهم الفعلية الخاصة، أو مع ذواتهم المثالية (وهذا هو المبدأ الذي يستفاد به غالبا في اختيار النماذج (الموديلات) في إعلانات التليفزيون). أو يكون ببساطة شديدة هو الممثل الذي يحبونه أكثر من غيره. لكن من الطبيعي أن «ندخل إلى قلب» شخصيات أخرى كذلك، إلى حد ما، ونرى ونشعر بالموقف من وجهة نظرها. وكما قال «أرثر ميللر»: «لن يستطيع أحد كتابة مسرحية بارعة ما لم يكن هو نفسه قادرا على تغيير وجهة نظره كل لحظة يكتب فيها سطرا منها. إن العملية عبارة عن تغيير مستمر للتقمص الوجداني Impathy. إنني أكون مع أحد الناس في لحظة، ثم يكون علي أن أذهب فورا إلى الجانب الآخر وأكون مع شخص آخر، ونحن نعتقد بعالمية شكسبير لسبب واحد، ذلك أنه استطاع، على نحو واضح، أن يشارك في الحياة الداخلية لتشكيلة متنوعة من الشخصيات، وإلى الدرجة التي تلاشى هو نفسه، عندها، داخل مسرحياته» (Evans, 1981, p. 18). ومادام الأمر كذلك بالنسبة لكاتب المسرحية، فإنه يمكن أن يكون كذلك، أيضا، بالنسبة للجمهور.

يعتمد التوحد على القدرة على التعاطف، وأحيانا ما يقصد المؤلف أن يتم ذلك بالنسبة لشخصيات معينة في عمله فقط، وليس بالنسبة للشخصيات الأخرى، ففي رواية «كافكا» المسماة «المحاكمة» The trial، نحن نتوحد مع الشخصية التي كانت ضحية البيروقراطية الباردة منعدمة الإحساس، وليس مع طائفة البيروقراطيين الموجودة معها. وفي «بيللي بد» Billy Bud نتوحد غالبا إلى حد كبير مع بيللي، (نوتي السفينة البسيط المحبوب الذي تمت التضحية به وفقا لقاعدة قانونية معينة). هذا على رغم أننا من المحتمل أن نقترب أيضا كي نرى ذلك الوضع الخاص بقبطان (ربان) السفينة على نحو ما. ليس من الضرورة أن تكون الشخصيات التي نسقط أنفسنا عليها شخصيات طيبة أو خيرة، فكاتب الدراما الماهر يمكنه

أن يضعنا بسهولة داخل عقول أكثر الشخصيات الشريرة والسيكوباتية تجردا من الضمير، كما هي الحال بالنسبة لــ «ماكبث»، «قاتل الأطفال»، ودون جيوڤاني [3]، ذلك القائم بإغواء النساء، أو حتى «ألكس» Alex في «البرتقالة الآلية» a Clockwork orange [4]. لا تقتصر القدرة الخاصة بالتوحد مع الأشرار على جماهير المسرح فقط، فالدراسات التي أجريت على سلوك نزلاء معسكرات الاعتقال خلال الحرب العالمية الثانية (Bettelheim, 1943)، قد كشفت عن ظاهرة سميت بالتوحد مع المعتدي identification with the aggressor: فمن أجل البقاء أحياء، عقليا وحرفيا literally، كذلك، قد يتبنى بعض السجناء الإستراتيجية الدفاعية الخاصة باستدماج الاتجاهات والقيم والأهداف الخاصة بحراسهم ومهذبيهم بداخلهم. وبينما قد يكون التعاون مع العدو سلوكيا (أي القيام بما يطلب منه القيام به) هو مسار سلوك هؤلاء السجناء الحصيف، والذي يمكن إدراكه وتفهمه، فإن هؤلاء السجناء يخطون خطوة أكثر إلى الأمام، إنهم يبحثون عن راحتهم العقلية، نتيجة لذلك، بأن يصبحوا أحد الأعداء». وقد لوحظت استراتيجية دفاعية مماثلة منذ ذلك الحين لدى الرهائن الذين يحتجزون تحت وطأة ظروف خاصة من الانعزال والخوف وقسوة المعاملة من جانب متطرفين متعصبين.

فإذا كان من الممكن في حياتنا الواقعية أن نتوحد مع أشخاص سيكوباتيين [5]، فإنه يمكننا أن نقوم بذلك على نحو أيسر تماما من خلال الخيال في المسرح.

وعلى رغم أنه ليس من الضروري أن تكون الشخصية التي نتوحد معها شخصية فاضلة، فإنها ينبغي أن تكون شخصية قابلة للتصديق، ويمكن أن يؤدي التوزيع السيئ للأدوار، أو التمثيل الرديء، إلى خلل واضح في عملية التوحد. فالسبرانو مفرطة البدانة قد تدمر مصداقية موت «ڤيوليتا» الوشيك بفعل المرض المسبب للهزال. كما أن مغنيا يؤدي دوره من خلال طبقة التينور القصير Short tenor قد يجد صعوبة في نقل إحساسات «راداميس» بطل مصر [6]. وعلى الشاكلة نفسها، فإن التمثيل المبالغ فيه، على نحو كبير، ينجح فقط في جذب بعض الانتباه الخاص إليه، لكنه يفشل أيضا في إثارة أي مشاعر حقيقية.

الكارزما وفرط الإعجاب Charisma and idolization

يستثار الأفراد، على نحو خاص، بواسطة الحضور المباشر للمؤدين الذين تكون لهم جاذبية خاصة بالنسبة لهم، من خلال الشكل الخارجي، والثقة بالنفس، والصوت، والشهرة، والثروة أو ما شابه ذلك. إن الكارزما (التي تعني السحر أو الفتنة) هي الكلمة الطنانة الحديثة المرتبطة بهذه السلعة الرائجة (Spencer, 1973) ويمكن أن يصل تأثير هذه الظاهرة إلى درجة من القوة تجعل الجمهور يصرخ في نشوة، أو يصاب بالإغماء في حالة بالغة من الرهبة. وقد يكون الحضور الخاص للنجوم في الأفلام وفي التليفزيون محدثا لتأثير مماثل، إلى حد ما، لكن كون المرء بعيدا نسبيا يجعله أقل تأثيرا. وتعتمد قوة الحضور «The power of presence» التي نسميها «الكارزما» بشكل جزئي على الخصال الشخصية، كالجاذبية الجنسية (مارلين مونرو مثلا) والبناء الخاص بالجسم (أرنولد شوارزينجر) والتأكيد أو الثقة الفائقة بالذات assertiveness (همفري بوجارت) أو الصوت (باڤاروتي).

على كل، فإن الكارزمية مشتقة أيضا من المكانة أو الوضع الاجتماعي Social position كما هي الحال بالنسبة للأسر الملكية أو القادة السياسيين. وربما لم يكن «الأمير تشارلز» أو «هنري كيسنجر» أو «رينجوستار» أو «وودي آلان» من الرجال الجذابين من الناحية الجسيمة، لكن الهالة المحيطة بنفوذهم وإنجازهم الاجتماعيين تجعلهم ذوي جاذبية خاصة للنساء. وهكذا فإنه بينما قد تؤدي الكارزمية إلى الشهرة، فإن الشهرة ذاتها قد تكون كافية لإضفاء صبغة الكارزمية على الشخص. وحتى الشهرة البسيطة قد تساهم في تكوين الكارزمية كما هي الحال بالنسبة للأشخاص العاديين الذين يقرأون التوقعات الخاصة بحالة الطقس في التليفزيون كل يوم، أو «يتلون» عروض الرياضة على نحو سريع، هؤلاء جميعا يكتسبون بسرعة مواضع خاصة على سلم الشهرة.

وعلى رغم أننا قد نجد أن بعض الأشخاص الكارزميين هم من المحبوبين (مثلا: بيني هيل وجورباتشوف ومحمد علي كلاي، فإن ذلك لا يعني البتة توافر الفضيلة، أو استقامة الخلق لديهم. فالأشخاص الذين يتسمون بكونهم باردين ومتسمين بالفظاظة والخشونة على نحو خاص قد يعترف

بهم كأشخاص كارزميين أيضا (كما في حالة مارجريت تاتشر وكلينت استوود وجيمس دين مثلا)، وكما قال بيتس (1986) فإن سمة توكيد الذات self assurance (التي قد تكون هي الجانب الأكثر مركزية في الكارزمية)، قد يكون مفيدا أن ننظر إليها على أنها القوة الخاصة بمقاومة الحاجة لأن يكون المرء محبوبا. بمعنى آخر، يوصل هؤلاء الأفراد الإحساس بالقوة الاجتماعية من خلال ظهورهم بشكل غير مكترث بالانطباع الذي يحدثونه على الآخرين.

والحقيقة المثيرة للاهتمام هنا هي أن الأشخاص السيكوباتيين الفاسدين أخلاقيا يمارسون على نحو متكرر تأثيرا ساحرا كبيرا في الناس أيضا. مثلا كانت هناك معجبات كثيرات لـ «تيد باندي» Ted Bundy القاتل الوسيم الذي ارتكب سلسلة متصلة من جرائم القتل، يعتقد أن عددها وصل إلى مائة امرأة في المنطقة المحيطة بمنزله في مدينة تاكوما بولاية واشنطون. وقد استمر سيل المعجبات هذا موجودا حتى وقت تنفيذ حكم الإعدام عليه في (1990). وقد كتبت خمسة كتب حول حياته، وعندما حولت قصة حياته إلى فيلم تليفزيوني، كتبت له نساء من جميع أنحاء أمريكا يعرضن عليه الزواج.

وعلى نحو مماثل، فإنه عندما ضرب شاب إيطالي والديه العام (1991) بقوة وشراسة عقب عودتهما ذات مساء من الكنيسة حتى ماتا، من أجل أن يعجل بوراثته لحقل الكروم الخاص بالعائلة، أدت الشهرة التي أسبغت عليه خلال محاكمته إلى أن يتردد اسمه خلال بعض أغاني الإعجاب على أرض ملاعب كرة القدم. ولن يكون غريبا إذن أن نجد بعض القادة المتوحشين القمعيين أمثال أدولف هتلر وصدام حسين وكذلك بعض نجوم الرياضة والتمثيل سيئي السلوك أمثال جون ماكنرو وريان أونيل، نجدهم لا يجدون صعوبة كبيرة في اجتذاب الأتباع. إن القسوة وتحجر القلب والخسة (أو النذالة) ذات شحنة ذكورية خاصة يبدو أن النساء، على نحو خاص، غالبا ما يجدنها مثيرة لهن.

وبينما تختفي الشخصيات الخاصة ببعض الممثلين في الدور الذي يلعبونه، كما أنهم يظهرون غالبا بشكل فريد لا يتكرر مرتين (كما في حالة بيتر سيلرز وروبيرت دي نيرو)، فإن ممثلين آخرين يعتمدون على الكارزما

الخاصة بهم (كما في حالة جون وين، وتشارلز برونسون ومارلين مونرو مثلا). وكما هو معروف عن هذه الشخصيات «النجوم» فإنه تكون لهم شهرة واسعة كما أنهم يحظون بقدر كبير من المعجبين «Fans» أيضا، (كلمة Fans التي تشير إلى المعجبين مشتقة من كلمة Fanaticus التي تشير إلى شخص يستحث أو يدفع إلى حالة من الجنون المؤقت أو الهياج الشديدة من خلال التفاني أو الإخلاص الشديد لأحدالآلهة [7].

وقد قام بيتس (1986) بالربط بين هذا النوع من الإعجاب الشديد وظاهرة الكهانة السحرية. فنحن نصبح متعلقين بالقناع Persona [8] الخاص بالنجم، وحتى عندما يلعب هؤلاء النجوم أدوارا متنوعة، تظل الصورة الذهنية الملتقطة من الشاشة Screen image الخاصة بهم (الروح) واحدة إلى حد كبير.

وتنتقل توقعاتنا منهم حتى إلى حياتهم الخاصة، حيث نستمر في المطالبة بأن يظل الدور الذي يلعبونه على الشاشة هو نفسه الذي يقومون به في الحياة. لذلك يصبح هؤلاء النجوم مماثلين للكهنة السحرة في المجتمعات البدائية، من حيث إنهم يجسدون أو يبلورون لنا المشاعر الخاصة المتعلقة بالجنس والحرية والقوة أو أي إحساس آخر له أهميته الخاصة بالنسبة لنا كأفراد، أو كمجتمع، في فترة خاصة من تاريخه، أو تاريخنا.

وذهب كونراد Conrad (1987) إلى ما هو أبعد من ذلك حيث طرح اقتراحا فحواه أن النجوم الكارزميين أحيانا ما تتم التضحية بهم من جانب معجبيهم. وضرب أمثلة لذلك من الحالات الخاصة بمارلين مونرو، وألفيس بريسلي، وماريا كالاس، وكلهم كان لهم مجموعة من الأنصار المخلصين، وكلهم مات مبكرا على نحو مؤلم بعد إخفاق فني أو إنهاك حياتي خاص، وكلهم أصبح رمزا لطائفة خاصة من المعجبين، حيث تباع التذكارات الخاصة بهم والآثار المتبقية عنهم، ويتم أيضا الاحتفال بذكرى موتهم، كل عام، كما تبذل محاولات كثيرة لتجسيدهم من خلال التقليد والمحاكاة لهم أو من خلال أشكال خيالية أخرى كما في الحكايات «التي تقول إن ألفيس مازال حيا»، والتي تظهر كثيرا في صحف التابلويد الشعبية.

وقد أكد كونراد أن هؤلاء الأفراد يؤدون دور «الضحايا القربانية Sacrificial Victims»، فهم يختارون من أجل تحمل المشقة النفسية والآلام المبرحة،

والرعب الشديد نيابة عن كل منا، ثم في النهاية نقوم بنبذ هذه الغيلان بأن نناشد الآلهة أن تقوم بإتلافهم أو تخريبهم وحدهم دون غيرهم. إنهم يتطوعون ـ كما يفعل الكهنة السحرة، بتجسيد رغبتنا ـ ومن هنا يكون فرط إعجابنا بهم، لكنهم يفعلون ذلك من خلال إلحاق الضرر البالغ بأنفسهم. «فلكونهم مختارين لتنشيط أحلامنا، ينبغي أن يضعوا أنفسهم في مكانة مرتفعة تماما بالنسبة لنا، ويتخلوا عن كل سيطرة معينة تتعلق بوجودهم الخاص المستقل عنا».

وينتهي الأمر بهؤلاء النجوم إلى أن يضيعوا فيما بين ذواتهم الخاصة وذواتهم العامة، وتتم مطاردتهم حتى الموت بواسطة وسائل الإعلام، بحيث يصلون إلى حالة من التشوه الذاتي المبالغ فيه، والفادح أيضا.

من المفترض طبعا ألا يكون هذا هو قدر كل المشاهير. ومع ذلك، فإن مثل هذا النمط هو من الأنماط المشاهدة في الحياة كذلك.

من أنواع التضحية الأكثر مباشرة كذلك تلك الظاهرة الخاصة بقيام بعض المعجبين بقتل نجومهم المفضلين. والحالة الأكثر شهرة والدالة على ذلك تلك الحالة الخاصة بـ «جون لينون» (مطرب البيتلز الشهير)، الذي أطلق عليه معجب مهووس النار وأرداه قتيلا بينما كان ينتظره خارج شقته في نيويورك. ومازال السبب وراء هذه الجريمة غامضا، حتى الآن، لكن هذا المعجب ربما كان قد أراد أن يتم تذكره عبر التاريخ بجوار اسم نجمه المفضل. كذلك قتلت الممثلة ريبيكا شايفر Rebecca Shaeffer التي تألق نجمها في فيلم «أيام الراديو Radio Day» لوودي آلان، قتلها أحد معجبيها بعد أن رفضت أن تتقبل هديته التي كانت عبارة عن لعبة على هيئة دب طولها خمس أقدام. كذلك أطلق جون هينكلي John Hinckley النار على الرئيس «ريجان» كي يلفت ـ كما اتضح بعد ذلك ـ أنظار الممثلة جودي فوستر Jodie Foster.

إن الدوافع التي تقف وراء مثل هذه الحالات دوافع مركبة وغامضة وقد لا تكون لها علاقتها بظاهرة الكهانة السحرية، لكن المشاهير غالبا ما يحتاجون إلى الحماية، وبصفة خاصة من هؤلاء الأفراد الذين يزعمون أنهم شديدو الإعجاب بهم.

الإقناع السياسي Political Persuation

تعتبر الكارزمية خاصية مهمة لا بالنسبة للممثلين والمغنين والراقصين فقط، بل أيضا لأعضاء العديد من الجماعات المهنية الذين يمتلكون عنصرا قويا خاصا بالأداء في أعمالهم، من بين هؤلاء الأفراد: الباعة، والمبشرون الدينيون، والساسة.

ولأن الحملات السياسية الحديثة تدور بدرجة كبيرة على ساحات التليفزيون، فإن المرشحين السياسيين يعتمدون إلى حد كبير على النصيحة التي يقدمها لهم «خبراء الصورة» المحترفون، أو من يطلق عليهم لقب «أطباء التلفيق والترويج Spin Doctors». فهم يوجهون هؤلاء المرشحين إلى الطرائق المناسبة لهم والخاصة بارتداء الملابس والحديث والسلوك، وذلك من أجل خلق أفضل انطباع ممكن لدى جمهور الناخبين.

لقد أجريت بحوث كثيرة خلال السنوات الأخيرة لمعرفة المحددات التي يفضلها الناخب، حيث يعتمد بعض هذه المحددات على الاستجابات للشرائط المسجلة المتعلقة بالمناظرات بين الرئيسين المرشحين، وأيضا بتلك الأحاديث التي تذاع بالصوت والصورة عبر الحملة الانتخابية. ومن أمثلة تلك البحوث McHugo, et al., 1985, Lanone & Schrott, 1989.

وقد توصلت هذه البحوث إلى نتيجة رئيسية مفادها أن الجوانب البصرية الخاصة بأداء المرشح (طوله وملابسه وإيماءاته، وتعبيرات وجهه) هي الأكثر أهمية (فهي تعد مسؤولة عن 55٪ من الإسهام الخاص بالنجاح). أما العامل الثاني الأكثر تأثيرا فيتعلق بالجوانب غير اللفظية من حديث المرشح (مقدار عمق الصوت، وسرعته، وانطلاق أو رتابة العرض أو التقديم لبرنامجه). وقد كان هذا العامل الثاني مسؤولا عن 38٪ من الوزن (الثقل) الخاص بالنجاح. أما ما يقوله السياسيون فعلا (مضمون كلامهم، والرسالة أو السياسة التي يعبرون عنها) فكانت مسؤولة عن 7٪ فقط من تباين العوامل المساهمة.

وهكذا فإن الأمريكيين الذين قالوا على الورق إنهم يفضلون السياسات الخاصة بدوكاكيس Dukakis قد صوتوا لمصلحة بوش العام 1988 خلال الانتخابات، وذلك لأنه كان أطول وكان أيضا ذا صوت يشبه صوت الممثل جون وين. وبالتأكيد كانت لغة الجسم الخاصة ببوش أكثر طمأنة للجمهور

الأمريكي مقارنة بلغة الجسم الخاصة بدو كاكيس. على كل حال، فإنه في العام 1992 كان على بوش أن يتبارى مع منافس يماثله في قوة التأثير هو بيل كلينتون، وقد خسر أمامه.

لاحظ العديد من المحللين أنه قد حدث تحول تدريجي في البلاد الديموقراطية الغربية نحو الصورة الشخصية و«الأداء»، باعتبارهما عاملين حاسمين في النجاح السياسي. وقد أدى هذا إلى الدمج بين الوظائف أو المهن الخاصة بالمؤدي والسياسي (كما في حالة رونالد ريجان وجيلندا جاكسون مثلا)، وغالبا ما يتم تدريب السياسيين ـ الذين يفتقرون لخلفية مناسبة من الأداء ـ على أساليب التليفزيون. فيتم تعليمهم مثلا، أن يقوموا بإعداد ما يريدون قوله، وأن يقولوه بصرف النظر عن السؤال المطروح عليهم، وأن يمتنعوا عن إظهار الحركات النمطية غير الجذابة، وأن يقللوا من الابتسام بقدر الإمكان (وذلك لأن هذا قد يجعلهم يظهرون كثرثارين وقحين، أو خاضعين مذعنين).

لقد تم تعليم «مارجريت تاتشر» أن تتحدث بصوت منخفض، وأن ترتدي ملابس زرقاء داكنة من أجل أن ترفع من مستوى سلطتها أو سيطرتها الظاهرية الواضحة. أما قائد حزب العمال البريطاني نيل كينوك Neil Kinnock، فقد نصح بأن يتحكم في حركات رأسه السريعة المندفعة والمفاجئة والتي تحدث كأنها مشاكسات أو تعبيرات عن ولع بالقتال، كما أنه لجأ أيضا إلى ارتداء النظارات خلال الحملة الانتخابية العام 1992، والمعروف أنها ـ هذه النظارات ـ تجعل المرء يبدو ظاهريا أكثر ذكاء (لكن هذا لم يكن كافيا على رغم ذلك، كما ثبت في نهاية هذه الحملة). [9]

عندما أصبح چون ميجور رئيسا للوزراء في بريطانيا لأول مرة صرح قائلا إن «صناع الصورة لن يضعوني أبدا تحت وصايتهم، إنني سأظل دائما الشخص الجلف نفسه الذي كنته دائما». وعلى رغم أن هذا التصريح كان متسقا مع صورة «چون الأمين» الخاصة به، فإنه قد تحول في الحال عقب توليه رئاسة الوزارة إلى ارتداء الملابس الأكثر أناقة، والبذل (البزات) ذات الصفين وأيضا النظارات (غير العاكسة) الجديدة، كما قام بالاهتمام بتصفيف شعره. فمن المستحيل، فعلا، بالنسبة للسياسيين المعاصرين أن يتجاهلوا صورتهم العامة.

هناك تيار معاصر آخر يؤثر في الأداء السياسي ويتعلق بالسرعة التي تتكون من خلالها الانطباعات، فالتعرض المتزايد للتليفزيون (ولصحف التابلويد الشعبية) جعل الناس يتعلمون كيفية تفسير الإشارات المعقدة في الأخبار التي تستغرق عشر ثوان، وأيضا في «لقطات» الإعلانات، لذلك يتعلم السياسيون وغيرهم من المشاهير أن يقدموا رسالتهم الخاصة (وبشكل خاص صورتهم العامة) داخل هذه الضوابط المحكمة.

ووفقا لما ذكره هارفي توماس Harvey Thomas الذي عمل مستشارا للعديد من الأشخاص البارزين، أمثال بيلي جراهام Bully Graham ومارجريت تاتشر: «ينبغي عليك أن تستحوذ على انتباه المشاهد فالأمر ليس حقا ممنوحا لك على نحو مسلم به». وقد أصبح حيز أو مدى الانتباه Attention span الخاص بالجماهير الحديثة مدى قصيرا (ضيقا) على نحو متزايد.

لقد تم تطوير طريقة بحثية جديدة لتقييم الكفاءة الخاصة التي تكون عليها أشكال التخاطب السياسية كالخطب التي تلقى، والبرامج الانتخابية المذاعة بالصوت والصورة، وأطلق على هـذه الطريقـة اسم القيـاس الانتخابي Vote-metring. وقد تم تجميع عينة من الأفراد يتراوح عددهم ما بين 50 ـ 100 فرد في استديو خاص لمشاهدة برامج (صوت وصورة) تجريبية تعرض عليهم، وتم إعطاؤهم «تليفونا أوتوماتيكيا» يديرونه عندما يكون الانطباع الناشئ لديهم نتيجة المشاهدة مفضلا وإيجابيا، ولا يديرونه عندما يكون الانطباع سالبا.

ومع استمرار شريط الفيديو المعروض في العمل، كان الكومبيوتر يحصي (أو يراقب) معدل الاستجابات الخاصة بالجمهور ويقوم بتجميعها بطرائق عدة، بحيث يكون ممكنا إقامة روابط عدة بين ما يحدث على الشاشة وبين الأنماط المختلفة لاستجابات الأفراد. على سبيل المثال: يمكن تجميع الأفراد في فئات مثل: الجمهوريين، الديموقراطيين، والناخبين غير المنتمين لحزب معين، وبحيث يمكن المقارنة بعد ذلك بين الآثار التي يحدثها طرح قضية معينة ـ كالإجهاض مثلا ـ لدى هذه المجموعات الثلاث. وعلى كل حال، فإن المعلومات التي تم تخزينها بواسطة الكومبيوتر قد جعلت من الممكن بعد ذلك تصنيف هذه البيانات المتجمعة بطرائق عدة متتابعة. فمثلا أمكن تصنيف هذه البيانات إلى بيانات خاصة بالذكور، وبيانات خاصة بالإناث،

وبيانات خاصة بصغار السن وبيانات خاصة بكبار السن، وبيانات خاصة بالشماليين، وبيانات خاصة بالجنوبيين. وبهذه الطريقة من الممكن أن توجه الحملات الانتخابية نحو أهدافها على نحو أكثر كفاءة وفاعلية.

بحوث الجمهور Audience Research

يعتبر الأسلوب الخاص بمراقبة التصويت (أو السلوك الانتخابي) Vote monitaring مجرد شكل واحد فقط من أشكال بحوث الجمهور، التي بدأت في جامعة «أيوا» منذ بضعة عقود من السنوات (Mobie, 1952). ومن بين الأساليب الأخرى التي استخدمت في دراسة المتغيرات الخاصة بالمشاهد Spectator Variables في المسرح، ما يسمى بمقاييس التقدير Rating scores (ومنها مثلا: قوائم الصفات ثنائية الأقطاب bipolar adjectives [(10)] وأساليب المراقبة النفسية الفسيولوجية (كرسام المخ الكهربائي EEG) ومعدل ضربات القلب، ومعدل توصيل الجلد Skin Conductance وتمدد بؤبؤ العين Pupil dilation وحركات العين) والتسجيل بالفيديو لتعبيرات الوجه، وتسجيل مستوى الاستحسان (الإعجاب أو التصفيق)، وأيضا الانتباه، كما يتحدد من خلال قياس الذاكرة التالية للأحداث التي يتم أداؤها أمام الأفراد (Schoenmaker, 1990). واستخدم التململ Squirming مؤشرا للملل، فوضعت أسلاك في المقاعد لتسجيل حركات مؤخرة أو أسفل الجسم. وكان الافتراض القائم وراء ذلك هو أن الأشخاص المهتمين بأحد الأعمال الفنية سيبقون ساكنين طويلا، وأن الحركات الدالة على التململ لديهم ستكون أقل.

لقد كشفت البحوث التي استخدمت مثل هذه الأساليب عن اعتماد استجابة الجمهور للمسرحيات على عوامل مثل: العمر والنوع (ذكر/أنثى) والتعليم، والشخصية، والاتجاهات الاجتماعية. وليس مما يدعو للدهشة، إذن، أن نجد أن الأفراد كبار السن، والأكثر محافظة، يستجيبون بشكل غير محبذ للمواد الخلافية (الصريحة جنسيا مثلا) على خشبة المسرح.

وقد لاحظنا في الفصل الأول أن الأشخاص الانبساطيين الذين يبحثون أيضا عن الاستثارة الحسية، يفضلون «المواد الفنية الصادمة أكثر للنفس» كالأفلام الموضوعة تصنيفيا تحت الفئة X وكذلك المشاهد ذات العنف المتطرف أو الزائد على الحد.

وبشكل عام، يميل الرجال إلى تفضيل أفلام الغرب (الويسترن) وأفلام الحروب، والكوميديا التهريجية وبرامج الألعاب الرياضية، بينما تفضل النساء أن يكن مهتمات بالمواد الفنية الرومانسية والتي تتناول أمور الزواج والحياة الأسرية (كما في المسلسلات التليفزيونية التي تتناول الشؤون المنزلية، والكوميديا الموقفية والأحداث الخاصة بالأسر الملكية أو بالطبقات المتميزة (Austin, 1985).

ويحب الأفراد الأكثر تعليما الأعمال الوثائقية، بينما يفضل الأفراد من الطبقة الاجتماعية والاقتصادية الأدنى عروض المسابقات والمعلومات QuiZ والألعاب المسلية. ويتزايد الاهتمام بالأخبار والأفلام الكلاسيكية والبرامج الخاصة بالملوك مع تزايد العمر.

الاستثارة الجماعية Group Arousal

كلما تزايد عدد الجمهور صار من السهل (وهو أمر مثير للإحساس بالمفارقة) على كل فرد أن ينتبه إلى ـ ويصبح مندمجا في ـ الأداء. فعندما يتم تجميع عدد كبير من الأفراد من أجل هدف مشترك، مثلا: من أجل الاستمتاع بعمل موسيقي أو درامي، يتولد مناخ شبه ديني بينهم، وعندما تخفض الأضواء في مسرح، كمسرح كوفنت جاردن[11] أو مسرح لاسكالا[12] Lascala يتولد صمت مطبق مملوء بالتوقع، وتكون هذه الشحنة متناسبة مع حجم الجمهور وكثافته. فالحضور المتقارب لأفراد عدة متماثلي التفكير، وقد عقدوا العزم على الاستمتاع بالأداء، يعمل على «تركيز العقل على نحو مثير للإعجاب». فإذا توافرت الرغبة لدى الأفراد المحيطين بك على البقاء هادئين، وعلى تركيز انتباههم على ما يحدث على خشبة المسرح، فإنه سيصبح من الصعوبة بمكان بالنسبة لك أن تكون مختلفا عنهم. والحقيقة، أنه عندما يتحدث فرد ما أو يحدث خشخشة بلفافات الحلوى بعد ذلك البدء الخاص لأداء معين فإن الآخرين سيحملقون فيه غاضبين، أو يطلبون منه مباشرة أن يصمت.

لقد ظهرت دلائل كثيرة على التيسير الاجتماعي Social Facilitation في سياقات عدة أخرى (Zojonc 1965, Grandall, 1979).

فمثلا، على رغم ذلك الاعتقاد المنتشر بين المدرسين والوالدين بأن

الفصول صغيرة العدد هي الفصول الأحسن «تعليميا»، توجد بعض الظروف التي قد يتعلم الأطفال فيها بدرجة أكبر في الفصول كبيرة العدد. فعندما يوجد عدد كبير من الأفراد حولنا يقومون بالشيء نفسه الذي نقوم به، قد نشعر بشكل ما «أننا ينبغي أن نكون في الموضع المناسب». ومن ثم نكون، لذلك، أقل قابلية للتشتت. وربما يتساءل الطفل الذي يرى عددا قليلا من التلاميذ الآخرين حوله، وعند مستوى ما من الوعي، عما إذا كان ينبغي عليه أن يكف عن المحاولة بدلا من ذلك. وأيا كان المبرر الدقيق وراء هذا الأمر، فإن الفصول كبيرة العدد أحيانا ما تقوم بتوليد طاقة اجتماعية معينة تعمل على تعزيز الأداء.

ومن المحتمل أيضا أن ييسر حضور الآخرين (جمهور معين مثلا) على نحو ما، الأداء الخاص على مهام تتسم بكونها بسيطة أو سهلة التعلم، ويتفق هذا مع مع قانون يركيز ـ دودسون Yerkes-Dodson Law الذي سنناقشه على نحو أكثر تفصيلا، في علاقته بقلق الأداء Performance Anxiety (في الفصل العاشر).

وقد استنتج بوند Bond وتيتوس Titus (1983) خلال مراجعتهما للدراسات الخاصة حول آثار وجود الجمهور على أنواع عدة من الأداء، أن حضور الأفراد الآخرين هو أمر يحدث الاستثارة، ويرفع الدافعية على نحو أساسي، وأن هذه الاستثارة ستعمل على تيسير ظهور النتائج المرتبطة بالمهام التي يتوافر لدينا تمكن جيد منها، بينما قد تتداخل هذه الاستثارة مع الأداء على المهام شديدة الدقة، والتي تكون سيطرتنا عليها غير محكمة أو ضعيفة.

وقد يرجع هذا، فيما يبدو، إلى أن المستويات العليا من الانفعال تؤدي إلى حدوث تشتت عقلي معين، ومن ثم لا تكون عوامل مساعدة في الظروف التي تتطلب عقلا صافيا.

هناك اتفاق كبير على أن ليلة ما في المسرح ستكون مبهجة ومثيرة بشكل عام عندما يزدحم المسرح بالمشاهدين. ويؤدي الوعي بهذا الأمر بعديد من مديري المسارح إلى توزيع عدد من التذاكر المجانية من أجل ملء المسرح خاصة خلال العروض الخاصة للصحافيين، أو خلال مواسم الركود المسرحي، وعندما يكون عدد الجمهور نادرا. ومثل هذا السلوك قد يوفر شهرة للعرض من خلال الحديث عنه، لكنه يتم أيضا من أجل خلق مناخ

مبهج ومستقبل Receptive في المسرح، وأيضا من أجل استجلاب أشكال أفضل من الأداء من جانب مجموعة الممثلين.

وعلى العكس مما ذكرنا سالفا، ينبغي أن نقر بوجود خطأ معين يحدث نتيجة لأن ذلك الجمهور الإلزامي (أو المجند لرؤية عرض معين)، وغير المتحمل لأي نفقات هو جمهور مختلف بطبيعته عن ذلك الجمهور الذي يكون أكثر التزاما بإمتاع نفسه. إن ثمن الدخول لمشاهدة العرض هو استثمار يضمن الاهتمام الصادق به. وكلما زاد ما يتكلفه المرء من قيمة التذاكر، زاد تصميمه على أن يحصل على ما يوازي قيمة النقود التي دفعها. وتوحي التجارب المعملية التي تعاملت مع ما يسمى آثار التنافر المعرفي Cognitive dissonance (Brehm Cohen, 1962) بأن الناس يكونون، بشكل عام، أقل استمتاعا بالأداء الذي شاهدوه مجانا. وهناك قصة مماثلة في العلاج النفسي، حيث وجد أن واحدا من بين المتغيرات القليلة التي يمكن التنبؤ من خلالها بقول المريض إنه قد تحسن نتيجة للعلاج، هو مقدار تلك النقود التي أنفقها من أجل هذا العلاج. ويترتب على مثل هذه البحوث أن تكون الإدارات التي تصدر تذاكر مجانية على نحو غير محدد إدارات متسمة بالطيش والافتقار للحكمة بدرجة واضحة.

عندما يضحك الآخرون ويصفقون استحسانا، ويشعرون بالحزن أو الصدمة، يكون لذلك تأثير مباشر واضح علينا. إن الانفعالات الإنسانية (أو الحيوانية المناسبة هنا) تنتقل على نحو سريع من فرد لآخر، ودون كلمة منطوقة واحدة. وتردد الحيوانات أصداء الانفعالات الخاصة بأنواعها على نحو خاص، من أجل أسباب تطورية حيوية.

وقد تستثار حاجة لدى بعض الأنواع الحيوانية لتوصيل رسالة خاصة إلى أعضاء جماعتها الآخرين حول وجود حيوان مفترس، على مقربة منها، دون أن تغادر موضعها المحدد.

قام إيكمان Ekman وزملاؤه (1983) بإجراء مجموعة من التجارب حول آثار التعبير الانفعالي على الأفراد أنفسهم، وعلى المحيطين بهم أيضا. وقد وجدوا أن مجرد تحريك عضلات الوجه، كي تأخذ الأشكال النمطية المميزة لانفعالات السرور، والحزن، والغضب، وما شابه ذلك، يمكنه - هذا التحريك - أن يحدث آثارا مباشرة في الجهاز العصبي شبيهة بتلك الآثار التي تصاحب

استثارة مثل هذه الانفعالات، على نحو طبيعي. فالتعبير عن السعادة مثلا، يحدث معدلا أقل من ضربات القلب، بينما يؤدي الحزن إلى خفض معين لدرجة حرارة الجلد، وخفض في المقاومة الكهربية لهذا الجلد أيضا. وقد حدثت هذه الاستجابات حتى في الظروف التي رأى الأفراد فيها صورا يتوقع منها أن تحدث آثارا معاكسة، كما في حالة اتخاذ وضع الابتسام في أثناء مشاهدة صورة لجماعات الكوكلوكس كلان [13] مثلا وهي تقوم بنشاطاتها، أو القيام بالتكشير في أثناء النظر لمشهد أطفال يلعبون ببراءة ومرح.

وقد وجد «إيكمان» أيضا أن الأفراد يميلون إلى تقليد التعبيرات الانفعالية للآخرين المحيطين بهم. مع حدوث آثار مماثلة في أجهزتهم العصبية أيضا (اضحك تضحك لك الدنيا). وقد يفسر هذا فاعلية تلك الإعلانات التي تستخدم فيها فتيات الإعلان الباسمات، وكذلك الميل الخاص لأن يكون للوجوه الباسمة في الحفلات فعل العدوى.

قد تفسر العدوى الانفعالية Emotional contagion جوانب عدة خاصة بأثر المسرح. حيث تتم المبالغة في التعبير عن الانفعالات الإنسانية بشكل يتناسب مع عدد الحضور في المسرح. ويكون هذا التعاظم (أو التكبير) في التعبير عن الانفعالات واضحا أيضا لدى أي مشاهد لصراع الشباب في مباريات كرة القدم، وللصراخ في حفلات البوب، أو أي شكل آخر من أشكال الهيستيريا الجماعية كما في عمليات الانتحار الجماعي في مدينة «جونز تاون» Jones town [14]، أو التدافع على التنزيلات (تخفيضات الأسعار) في محلات «هارودز» في الشتاء. وتعتبر الانفعالات الجماعية التي تستثار في التظاهرات الجماعية، وفي اللقاءات السياسية التي يقودها القادة الكارزميون والزعماء الديماجوجيون[15] هي انفعالات معروفة تماما.

لقد كانت القاعدة بالنسبة لهتلر، ذلك الذي كان متلاعبا ماهرا بالانفعال الجماعي، هي أن يخاطب فقط الحشود المتجمعة بشكل حي live. وتمثل الهالة أو الجو المميز الذي يحدثه ذلك الإلقاء الدوري للرسائل الذي يقوم به البابا على الحشود المتجمعة في ميدان القديس بطرس، مثالا أكثر خيرية من هذه النزعة.

قد تكون هناك عوامل أخرى غير العدوى الاجتماعية مسؤولة عن هذه

الاستثارة الجماعية التي تشاهد في حفلات البوب، وفي الاجتماعات السياسية الحاشدة، وفي أحداث الشغب الجماعية (كالتي حدثت مثلا في مدينة لوس أنجلوس العام 1992). وقد جادل تومكنز Tomkins (1991) هنا قائلا إن الصراخ عاليا يرفع الحصار عن الانفعال والسلوك الطفولي (أو البدائي) المحرم أو المحظور بداخلنا.

وعلى الشاكلة نفسها التي تحدث من خلالها الاستعادة للأشكال المبكرة من الخطوط أو الكتابة باليد عندما نحث الأفراد على أن يكتبوا ببطء، كذلك يمكن للصراخ أن يحدث تحريرا للميول الطفولية، «فالفرد، تحت ظل هذه الظروف المتسامحة، من الممكن أن تسيطر عليه استثارة عميقة وغضب مكظوم لم يسمح لهما بالظهور منذ فترة الحضانة المبكرة».

ووفقا لما قاله تومكنز، فإن القادة السياسيين الحدسيين Intiutive، وكذلك نجوم «البوب»، هم من الأفراد الماهرين في الاستثارة والتوزيع الأوركسترالي لهذه الانفعالات الطفولية (أو غير الناضجة) من أجل أغراضهم الخاصة.

وقد ناقش «برادبير» Pradier (1990) تأثيرات التيسير الجماعي في ضوء بعض العلل البيولوجية ككيمياء المخ وإفرازات الـ Pheromones[16]، وطرح اقتراحا فحواه أن حالة الانتشاء الجماعية التي تستشعرها الحشود خلال التظاهرات، وخلال حفلات الروك، أو خلال الأحداث المسرحية الخاصة، قد ترتبط بإطلاق هرمونات الأندروفين، وهي مواد شبيهة بالأفيون يتم إنتاجها داخل المخ، وتحدث مشاعر بالتماسك والراحة الاجتماعية.

وافترض «برادبير» أن الأداء هو واقعة تواصل أو تماس Contact event، تفي بالأغراض نفسها تماما التي تفي بها عمليات التهذيب أو الصقل الاجتماعي لدى الثدييات الرئيسية الأخرى، حتى لو كانت هذه العملية لا تشتمل على عملية تلامس جسمي مباشر.

لقد قامت حركة «جماعة المواجهة» encounter group[17] التي ازدهرت في كاليفورنيا في السبعينيات بتطوير هذه الفكرة من خلال تدعيمها لفكرة الرقاد الفعلي على اليدين، كما يحدث ذلك فعلا في عديد من الطقوس الدينية والعلاجية. وأخيرا، فإن «برادبير» قد طرح اقتراحا فحواه أن روائح الجسم الخاصة بالمؤدين والخاصة بالجمهور أيضا قد تساهم على نحو شعوري أو لا شعوري في الحصيلة الكلية للتواصل الإنساني. إن عوامل

الاستثارة البيولوجية هذه تظل مجرد تكهنات، ومع ذلك، فإن وجود بعض التأثيرات النشطة الخاصة بها هو أمر غير مستبعد.

القلق والتواد والعزو Anxiety, Affiliation and Attribution

تمتلك الأحداث المخيفة، سواء أكانت في الحياة الواقعية أم في المسرح، قوة خاصة على توليد الروابط الانفعالية بين الأفراد. ويحدث هذا نتيجة ما لعملية نفسية شديدة الرسوخ أطلق عليها اسم «التواد في ظل القلق» Affiliation under Anxiety. ففي سلسلة مشهورة من التجارب أظهر شاختر Schachter (1959) أنه عندما يوضع الأفراد في موقف يتسم بالتهديد، وحيث يتوقعون أن يمروا بمحنة مشتركة (كما في حالة انتظارهم مثلا أن يستخدموا كمفحوصين في تجربة تشتمل على صدمات كهربائية مؤلمة جدا)، عندما يحدث هذا، فإنهم يطورون روابط قوية وعاطفية فيما بينهم، تستمر حتى ما بعد انقضاء الخطر المشترك. إن هذا الميل الملازم لهذا النوع من القلق والذي يجعله قادرا على زيادة التواد الاجتماعي، قد يكون مسؤولا عن تشكيلة واسعة من الظواهر الاجتماعية. فالأثر الخاص بالرابطة المدرسية القديمة Old school tie، غالبا ما يكون أكثر فاعلية في المدارس شديدة الانضباط. كما أن الجنس المحظور كثيرا ما يكون أكثر إثارة من الجنس الزواجي، وينمي الأفراد في الملاجئ المحصنة ضد القنابل إحساسا قويا بالزمالة. وكما لاحظنا سابقا، فإن الرهائن غالبا ما يتعاطفون ويتعاونون مع الإرهابيين. وربما كان ممكنا تفسير كل هذه الظواهر جزئيا من خلال أثر شاختر Schachter effect سالف الذكر هذا.

يعتبر مبدأ الأمان في ظل الكثرة العددية هو الأساس الأيثولوجي لهذا الأثر (Wilson, 1981). فعندما يخاف القرد الطفل بفعل أي شيء في البيئة، فإنه يجرى ويتعلق بفراء أمه، رغبة منه في أن تنقله بعيدا عن المشهد الذي يكتنفه الخطر. ويبحث الأطفال الرضع (من البشر) كذلك عن الراحة الجسمية عندما يشعرون بالضيق، سواء كانت هذه الراحة من خلال شخص يثقون فيه، أو من خلال لعبة مألوفة يحتضنونها. وينغمس الشباب العاشقون في قدر كبير من التلامس الحميم، لكن هذا التلامس يتناقص على نحو واضح مع ضعف هذه العلاقة (خاصة من خلال الزواج). وعندما يصل

هؤلاء المحبون إلى مرحلة متقدمة من العمر، من المحتمل أن تعاود هذه التطمينات والتوكيدات الجسمية واللفظية الظهور مرة أخرى، وهي هنا يمكن أن تكون بمنزلة رد الفعل الخاص في مواجهة القلق المتزايد نتيجة لوجود المرء على مقربة من المرض والموت.

إن التوق إلى التواد في مواجهة التهديد المشترك هو القوة الدافعة التي تقف وراء أكثر مشاهد الحب العاطفية قوة في الأوبرا. ومنها مثلا تلك المشاهد التي تحدث بين «تريستان وأيزولده»، اللذين يقعان في الحب خلال عبورهما لبحر هائج الأمواج تناوشه العواصف. (مع وجود المساعدة الإضافية من خلال إكسير للحب)، ومنها أيضا تلك المشاهد الخاصة براداميس وعايدة اللذين أحكم سداد مقبرة المعبد عليهما معا. ويشعر الأفراد الذين يوشكون على الموت معا بالتقارب الشديد بين بعضهم والبعض الآخر. وهذا ما يفهمه الجمهور جيدا، وهو من أجل هذا يشارك المؤدين مثل هذه المشاعر القوية على نحو ما، فهذا الجمهور لا يعد نفسه محظوظا فقط لأنه يقع تحت طائلة الموت، كما حدث بالنسبة للشخصيات الموجودة في الأوبرا، لكن أفراد هذا الجمهور من المحتمل أيضا أن يعودوا إلى بيوتهم وهم يشعرون بأن مشاعرهم تجاه رفقائهم قد أصبحت أشد قوة.

هناك مبدأ سيكولوجي آخر له فائدته في تفسير هذا الارتباط (أو التزاوج) الذي يحدث غالبا في المسرح، وفي السينما، بين الحب والموت، ألا وهو مبدأ العزو الانفعالي emotional Attribution. فبسبب كون معظم أشكال الاستثارة الانفعالية، سواء كانت هي الغضب أو الحب أو الخوف، مشتركة في أساس فسيولوجي متماثل (فكلها عبارة عن تغيرات تعقب التنشيط الخاص للجهاز العصبي السمبثاوي[18] وتتضمن زيادة معدل ضربات القلب وضغط الدم والتنفس وجفاف الفم وعرق راحة اليد ... إلخ). بسبب ذلك كله قد نخلط بين انفعالاتنا بسهولة. ففي ظل بعض الظروف قد يساء تفسير بعض الانفعالات السلبية كالغضب أو الخوف، ويتم تفسيرها باعتبارها عاطفة رومانسية، أو ينظر إليها على الأقل باعتبارها تفاعلات قادرة على تقوية الخبرة الخاصة بالحب.

ومنذ زمن يعود إلى أيام الإمبراطورية الرومانية نصح الشعراء والفلاسفة ذوو الاستبصارات العميقة، الرجال بأن يأخذوا محبوباتهم إلى المسرح

المدرج الكبير (الكولسيوم) كي يجعلوهن أشد طواعية لهم. ويبدو أن هؤلاء الشعراء والفلاسفة قد التقطوا بشكل حدسي الفكرة المتعلقة بأن المشهد الخاص بالمسيحي الذي يلقى به إلى الأسود لا تجعل المرأة تتعلق جسميا وعاطفيا برفيقها فقط، لكنه يتضمن أيضا اضطرابا انفعاليا مستثارا بفعل مشاهدة هذا الرعب، وهو اضطراب يكون عرضة لأن يساء تحديد هويته ومن ثم يختلط مع العاطفة الجنسية.

قام دوتون وآرون Dutton & Arron (1974) بدراسة تجريبية لاختبار هذا الفرض، ووجدا أن الرجال كانوا أكثر عرضة للقيام بإيماءات ذات دلالات جنسية معينة مع الباحثة القائمة بإجراء المقابلة الشخصية معهم وذات الجاذبية الجنسية الخاصة، إذ كانوا يقتربون من كوبري (جسر) معلق يتسم بالخطورة الشديدة، ويشرف ـ أو يطل ـ من فوق ارتفاع مقداره أربعون قدما على صخور مدببة، وتحدث هذه الإيماءات في مثل هذه الحالة أكثر من حدوثها إذا كان هؤلاء الرجال وأولئك الباحثات القائمات بالمقابلات يعبرون جسرا آمنا مستويا (على الطريق).

على رغم أن النتيجة التي كشفت عنها هذه الدراسة الخاصة قد تعزى جزئيا إلى الأثر الخاص بالقلق/التواد، فإن هناك شواهد أخرى على أن انفعالا ما قد تتوافر له القوة على تضخيم القوة الخاصة بانفعال آخر، من خلال عملية سوء العزو Misattribution التي قد تحدث (Schachter & Singer, 1962). وقد أدرك كتاب المسرح على نحو ضمني ذلك الأمر، وتجلى هذا في استخدامهم ذلك الرعب المصاحب للموت (أو الموت الوشيك) من أجل تأجيج عاطفة الحب في أعمالهم الخيالية.

عدوى الضحك Contagion of Laughter

الضحك، وإلى حد كبير جدا، هو ظاهرة اجتماعية، فعلى رغم أننا قد نفكر، داخليا، في شيء ما باعتباره مضحكا، فإنه نادرا ما نضحك عليه إلا إذا كنا بصحبة آخر (Chapman & Foot, 1976)، هذا على رغم أن الأفراد الآخرين الحاضرين الموقف قد لا يضحكون هم أنفسهم بالضرورة منه. لقد بينت التجارب أن احتمالات ضحكنا على بعض النكات تتزايد إذا كان الآخرون الحاضرون معنا في الموقف يضحكون أيضا. لكنها ـ هذه التجارب

ـ أظهرت أيضا أننا نميل للضحك في حضور آخرين لا يضحكون أكثر من ميلنا للضحك إذا كنا بمفردنا. وهكذا، فإن الضحك ينشط باعتباره أداة للتواصل أو التخاطب الاجتماعي. وربما كان الشخص الذي يضحك يحاول بطريقة ما، أن يقتسم النكتة ـ أو يشارك فيها ـ مع الآخرين المحيطين به. إنه قد يأمل، مثلا، في أن يسأله الآخرون سؤالا مثل: ما الذي يضحكك هكذا؟ وهكذا يكون هناك نوع من التماس العذر الذي ينبغي أن نسمح به أحيانا للفرد، عندما يجمع الآخرين حوله كي يقول لهم إحدى النكات على نحو خاص.

على رغم أن الناس يضحكون أكثر على النكتة التي تلقى في صحبة الآخرين، فإن هذا لا يعني بالضرورة أنهم سيسردونها بعد ذلك بالشكل نفسه الذي يسردها به أي راوٍ ساخر آخر.

ويبدو أنه بمقدور الناس، على نحو جيد، أن يحكموا على الفكاهة باعتبارها مضحكة، حتى لو كانوا قد صادفوها أولا بمفردهم (وبينما كانوا في حالة عزلة) ولم يضحكوا عليها. إن الأمر المأساوي من وجهة نظر ممثلي الكوميديا وكتاب المسرح الكوميديين، هو أن يكتشفوا أن المادة التي يقدمونها لا تستثير أي ضحك من مجموعة كبيرة من الناس. وتسمى هذه الظاهرة «بالموت على خشبة المسرح» Dying on stage، وهي ظاهرة تعادل أو تماثل الإجماع على الرفض أو الاستهجان. ويتم الحديث عن هذا الأداء بعد ذلك باعتباره أداء سخيفا، أوسمجا، أو غير مضحك.

يدفع الخوف من صمت الجماعة بعض منتجي التليفزيون إلى استخدام الضحك المسجل في تمثيلياتهم الكوميدية، وهو أسلوب قد يبدو مطلوبا إلى حد كبير عندما تكون المادة المعروضة غير مضحكة على نحو جوهري. وقد صاغ أحد الباحثين هذا الأمر قائلا: «إن التأثير الخاص بالضحك المسجل إنما يتمثل في أنه يجعل الناس يبحثون عن نكتة ما ملقاة في موضع ما هنا أو هناك داخل العمل». وقد ابتكرت أنواع عدة من آلات الضحك والتعبير عن الاستحسان (بالتصفيق مثلا)، وذلك من أجل إنقاذ العديد من الأعمال التليفزيونية الكوميدية متوسطة القيمة. وبعض هذه الآلات تشبه إلى حد ما الآلات الكاتبة مع تزويدها بمفاتيح عدة تتفق مع التعبيرات العديدة عن المسرح أو السرور كالقهقهة giggle والدمدمة guffaw

(نوع أشد من الضحك)، والضحكة الخافتة chuckle والضحكة الصاخبة roar. على كل حال، فإن هذه الآلات نادرا ما تكون كاملة الفعالية، وذلك لأن نمط الضحك هو الأمر الحاسم.

فإذا وصلت هيستيريا الضحك إلى قمة فورية بعد بداية العمل فإنها ستبدو مصطنعة، كما أنه إذا تم استخدام الارتفاع والانخفاض نفسه في الضحك بشكل متكرر سيصبح جمهور المتفرجين واعيا في الحال بالأصول الميكانيكية أو الآلية للضحك. ويعتبر الضحك المسجل من جمهور موجود فعلا أفضل من الضحك المسجل إلى حد كبير، لكن هذا غالبا ما يكون أمرا غير عملي، كما يحدث مثلا عندما يتم تمثيل العمل في مواضع الأحداث الفعلية، وليس في الاستديو. وما يحدث غالبا في مثل هذه الحالة هو أن يعرض تسجيل بالفيديو على جمهور في الاستوديو، ثم تتم إضافة أي ضحكات تصدر تلقائيا عنهم إلى المدرج الصوتي Soundtrack [19] اعتمادا على الخاصية الأساسية للكوميديا، وقد يكرر مثل هذا الإجراء مرات عدة حتى يتراكم عدد كاف من الضحكات.

وهناك أسلوب آخر (ثبت أنه غير ناجح إلى حد ما) وهو أن يكون هناك ممثلون مضحكون يساهمون بالضحكات الخاصة والعالية، ويسجلونها على المدرج الصوتي في مواضع محددة منه. يستخدم المنتجون في التليفزيون الأمريكي الضحك المسجل أكثر مما يستخدمه المنتجون في التليفزيون البريطاني، وبالدرجة التي تدعو مشاهدي التليفزيون البريطاني إلى اعتبار مثل هذه الضحكات شيئا مقحما. وقد طالبت هيئة الإذاعة البريطانية في بعض الأحيان باستبعاد الضحك الاصطناعي من بعض المسلسلات الكوميدية الأمريكية لأغراض تجارية. وقد حدث هذا مثلا فيما يتعلق بالمسلسل الكوميدي «ماش Mash» [20] الذي تدور أحداثه في مستشفى ميداني خلال الحرب الكورية، والذي يشتمل على مجموعة محكمة متميزة من الفكاهات، اعتبرتها هيئة الإذاعة البريطانية أقل فاعلية بسبب تلك الضحكات المسجلة المصاحبة لها.

السعال الاجتماعي Social Coughing

يعتبر السعال في إحدى قاعات العرض ظاهرة معدية اجتماعيا أيضا.

وقد ابتكر بينيبيكر Pennebaker (1980) أداة لقياس السعال Coughogram، من خلال التصميم الخاص لمقاعد الجلوس بشكل يمكنه أن يكشف عن تكرار ومواضع نوبات السعال التي تحدث خلال فترة قصيرة بين الجمهور. ومن خلال هذا الأسلوب كان هذا الباحث قادرا على الكشف عن أن الناس يسعلون عندما يوجدون وسط مجموعات كبيرة العدد من الناس أكثر من قيامهم بهذا وسط المجموعات صغيرة العدد، وأنهم يميلون أيضا للسعال عندما يسعل الآخرون. ويميل السعال إلى الانتشار بدءا من النقطة التي انطلق منها على نحو جذري يذكرنا بتموجات الماء التي تحدث نتيجة إلقاء حصاة في بركة راكدة، فكل شخص يطلق نوبات السعال لدى الشخص الذي يليه وهكذا.

وقد أشار «بينيبيكر» إلى أن أثر العدوى هذا، قد يرجع إلى أن الناس يوجهون انتباها زائدا إلى الأحاسيس الخاصة بمنطقة الزور والتي تسبق عادة حدوث السعال، وهناك تفسير بديل آخر يقول إن هذا قد يحدث نتيجة لكف «الكف» الاجتماعي Social disinhibition (فإذا كان الآخرون يفعلون ذلك، فلماذا لا أفعلها أنا؟) ومن المحتمل أن يقوم هذان العاملان معا بالإسهام في حدوث هذه الظاهرة.

لا عجب إذن في أن تكون بعض المؤثرات الموسمية قد اكتشفت أيضا، فالناس يسعلون أكثر في الشتاء عندما يعتل الزور وتنتشر الالتهابات. وقد بين «بينيبيكر» أيضا أنه عندما يكون التركيز مرتفعا (كما يحدث عندما يشاهد الجمهور فقرة من فيلم ما، ثم تقديرها بشكل مستقل على أنها مثيرة للاهتمام بدرجة كبيرة) يقل تكرار السعال. وربما كان الناس يدخرون نوبات سعالهم لجوانب الأداء الأخرى الأقل إثارة للاهتمام، أو حتى يحين الوقت المناسب لإظهار الاستحسان عند نهاية مشهد معين. ومن المحتمل أيضا أن يستفاد من السعال كمؤشر للملل إذا كانت هناك محاولة ما من المخرج أو المؤدين لتحسين عرضهم بعد ليلة الافتتاح.

قام المسؤولون عن أوركسترا «بالتيمور» السيمفوني ببعض التجارب المتعلقة بتوزيع جرعات دواء ضد السعال على رواد الحفلات، قبل الأداء وفي أثناء فترات الراحة بين الفقرات، خاصة في فصل الشتاء، ووجدوا أن هذه الطريقة كانت طريقة فعالة في خفض كمية السعال لدى الجمهور في

قاعات العرض. إن أي فوائد طبية مباشرة كانت تتفوق عليها، يقينا، إلى حد كبير تلك الآثار السيكولوجية المرتبطة بالحاجة إلى شيء ما من أجل امتصاصه، هذا إضافة إلى أن السعال في ذاته هو أمر غير مقبول [21]. وهكذا فإنه في مقابل كل سعلة يتم قمعها كانت هناك سعلات أخرى أكثر ظهورا، وكان من الممكن تحاشي ظهورها.

المسايرة والمشجعون المستأجرون Conformity and Claques

تعمل العدوى الاجتماعية بأشكالها العدة من أجل توليد الضغط الدافع نحو المسايرة الجماعية. ومن الممكن أن يؤدي هذا إلى استجابات غريبة من جانب الجمهور ككل. فالعرض نفسه الذي يقدم في مناسبتين مختلفتين قد يحدث استجابات متعارضة، إلى حد كبير، لدى الجمهور. ويتحدث المؤدون عن الجمهور الجيد والجمهور الرديء (بصرف النظر عن الحجم). وهناك حقيقة مؤكدة في ملاحظتهم هذه، ومن الممكن بحث هذا الأثر من خلال دراسة الاستجابات الخاصة للأفلام التي تقدم أشكالا متطابقة في الأداء كل مرة. لقد تم عرض هذه الأفلام، لكن استجابات الجمهور لها كانت غير متسقة.

إن ما يبدو أنه يحدث هنا هو أن مجموعة قليلة من الأفراد المسيطرين يتم قبولهم باعتبارهم قادة للحشد الموجود، ويتم دفع المناخ الكلي للعمل أو الإجمالي (حالة القبول أو الرفض، الإثارة أو الملل) بقوة في مسار معين أو مسار آخر، بما يتفق مع الطريقة التي يستجيب من خلالها هؤلاء القادة.

لقد كُشف عن آثار المسايرة الاجتماعية في سلسلة مشهورة من التجارب المعملية التي قام بها آش Ash (1956)، وقد كان يطلب من الأفراد في هذه التجارب أن يقدروا الطول النسبي لخطين مرسومين، وقد تأرجحت تقديرات هؤلاء الأفراد لأطوال هذين الخطين على نحو ملحوظ من خلال التقديرات غير الصحيحة التي ذكرتها مجموعة من شركاء المجرب، بطريقة تتسم بالثقة والاجتماع، المتفق عليه، فيما بينهم. وحيث إن محكات الحكم أو التقدير للأداءات الفنية هي محكات أقل موضوعية، فإن احتمال حدوث الأثر الخاص بالمسايرة في المسرح هو احتمال أشد قوة.

ويتمثل أحد تطبيقات الأثر الخاص بالمسايرة في المسرح في عملية نشر

مجموعة من المشجعين المستأجرين بين الجمهور، حيث تحاول هذه الجماعة رفع مستوى نشاط الإعجاب لدى بقية الجمهور من خلال الضحك الأجش والتصفيق الحاد، والصياح بكلمة «براڤو» مثلا أو القيام بأي سلوك مناسب آخر. وقد جربت بعض آلات الإعجاب الميكانيكية، كماكينات الضحك مثلا، في مثل هذه المواقف أيضا، لكن ما ثبت هو أنها كانت أقل نجاحا من الأفراد الماهرين الذين يتسمون بحساسية خاصة لما تقتضيه اللحظة في أثناء الأداء. تظهر متاعب خاصة عندما لا ينجح المشجعون المستأجرون في استيعاب الجمهور معهم (أي لا يجعلونهم يشاركونهم فيما يفعلونه)، هنا قد يكون لهم أثر عكسي، وقد يخلقون ما يسميه علماء علم النفس الاجتماعي بالمفاعلة reactance [22] (Brehm & Brehm, 1981). فإذا تجاوزت المصداقية الحد المعقول قد يكتشف الجمهور هؤلاء المشجعين المستأجرين وينظر إليهم باعتبارهم عملاء للمؤدين ويستاء منهم، أو قد ينظر إليهم باعتبارهم منشقين مشاكسين أو خارجين عن النسق العام أكثر من كونهم قادة أو زعماء.

ومحصلة كل ذلك في النهاية هي أن هؤلاء المشجعين المستأجرين يُعزلون اجتماعيا، ويصبح جمهور المشاهدين الآخر أكثر برودة وعدوانية، ربما كوسيلة خاصة منه لإبعاد نفسه عن هؤلاء المنبوذين. وتؤثر الطريقة التي يرتدي من خلالها المشجعون المستأجرون ملابسهم، وكذلك الطريقة التي يتم توزيعهم بواسطتها في المكان، في كيفية إدراك بقية الجمهور لهم. والشكل المثالي للتعامل مع هؤلاء القوم هو توزيعهم في مجموعات صغيرة في خلال القاعة، وليس تجميعهم في موضع واحد، كما أن أعضاء هذه الفئة ينبغي أن يرتدوا ملابسهم بشكل محترم، بحيث تكون هذه الملابس قريبة من طراز الأزياء الشائعة أو المألوفة (ويعتمد الأمر على طبيعة الأداء ونوع الجمهور أو الحضور). وغالبا ما يجلس المشجعون المستأجرون في المقصورة الممتازة، وفي الشرفة العليا ذات المقاعد الطويلة، وذلك لأن هذه المواضع غالبا ما تكون شاغرة ومناسبة لنشاطاتهم.

يكون هذا الموقع الخاص بهم مناسبا تماما، وذلك لأنهم من خلاله لا يكونون بعيدين عن المكان، وفي الوقت نفسه لا يبدون بشكل واضح على أنهم أعضاء في الشركة المنتجة أو هيئة المسرح المسؤولة. وتكون هذه المواضع

الخاصة بهم مواضع إستراتيجية كذلك، من أجل إلقاء الزهور على خشبة المسرح عند نهاية الأداء، وهي مهمة غالبا ما تحدد للمشجعين المستأجرين كي يقوموا بها، خاصة عندما يكون هناك تملق أو تزلف ما مطلوب من أجل نجمة معينة من الإناث.

لا يقتصر عمل المشجعين المستأجرين على المسارح. ففرق موسيقى «البوب» تقوم باستخدامهم في ترتيبات الاستقبالات الخاصة بها في المطارات بحيث تُصوَّر ابتهاجات الجمهور وصرخاته (وأحيانا إغماءاته)، وهو يستقبل هذه الفرق الموسيقية في أثناء قدومها. وتعرض هذه الابتهاجات والصرخات من خلال أي وسيلة متاحة من وسائل الإعلام. وحتى فرقة «البيتلز» في أيامها الأولى، كان مديرها يحيطها بمثل هذا النوع من المعجبين. وعلى كل حال أصبح هذا غير ضروري في السنوات التالية من عمر هذه الفرقة الغنائية. وفي الأوبرا، وخاصة في مسارح الأوبرا الإيطالية، تكون هناك جماعة من المشجعين المستأجرين بالنسبة لكل فرد من المغنين، وتتشكل هذه الجماعة من المؤيدين مدفوعي الأجر أو من المتحمسين الحقيقيين. ويتنافس المغنيات والمغنون السوبرانو والتينور الكبار، فيما بينهم، ويأملون من وراء هذا، أن يوصلوا انطباعات خاصة بأنهم النجوم البارزة رائعة الأداء. وقد تمتد هذه النزعة التنافسية إلى المشجعين المستأجرين الخصوم حيث قد يلجأ المؤيدون لأحد المغنين (المغنيات) إلى استهجان أداء المغني (المغنية) المنافس، وإحداث الفوضى خلال قيامه (قيامها) بهذا الأداء. وهنا تظهر حاجة إلى استعادة التوازن والقضاء على هذه الفوضى، فإذا كان هذا السلوك غير السوي شديد الفجاجة وغير مقنع فإن الجمهور العام سيقوم بدوره في مواجهته، وربما يقوم أيضا بإظهار سلوك ترحيب واستقبال أكثر إيجابية نحو المغني (المغنية) الضحية التي وجهت نحوه (نحوها) هذه الفوضى.

يكون التواصل الاجتماعي بين الأفراد المكونين للجمهور ضعيفا نسبيا في دور السينما من دون الحضور الحي للممثلين في مواجهة الجمهور. والمثال على ذلك تلك المقابلة بين الكاهن في مواجهة جماعة المصلين أو القائد العسكري في مواجهة الجيش. ويميل جمهور السينما إلى الانقسام إلى جماعات فرعية Subgroups كالمدخنين في مقابل غير المدخنين، وأيضا

ثنائيات العاشقين، وما شابه ذلك من الجماعات. وربما كان هذا هو السبب الذي يجد العديد من الناس من أجله المسرح خبرة أكثر إمتاعا من مشاهدة أحد الأفلام. إن الدور الاجتماعي الذي ينسب للجمهور في المسرح، دور محدد على نحو واضح، كما أنه يكون هناك تماسك أكبر فيما بينهم مقارنة بالسينما. وربما تولدت هناك علاقة ألفة عائلية family rapport معينة تتولد خلال المشاهدة لعرض تليفزيوني، لكنها لا تكون علاقة كبيرة، على رغم كل هذه المقاطعات الكلامية وكل تلك الحرية الخاصة في الحركة داخل المنزل.

على كل حال، فإنه أحيانا ما تكون هناك مناقشة لبرامج التليفزيون تقوم بها الأمة بكاملها في اليوم التالي لعرض هذه البرامج، وقد يمثل هذا قاعدة مهمة للمجتمع وللتغير الاجتماعي. فمنذ سنوات عدة أثار الفيلم التليفزيوني البريطاني «كاثي تعود للوطن» Cathy come home قدرا كبيرا من الاهتمام العام حول الحالة المأساوية للمشردين. كذلك أحدث فيلم «اليوم التالي» The day after ـ الذي يصوِّر على نحو مأساوي تأثير هجوم نووي على مدينة أمريكية متوسطة الحجم ـ قدرا كبيرا من الإثارة الانفعالية والسياسية في أرجاء العالم.

في أيامنا هذه، تستطيع الأعمال الوثائقية التي تدور حول التأثيرات الخاصة في البيئة نتيجة إزالة الغابات أو حول ارتفاع درجات الحرارة في الكرة الأرضية، أن تحرك المشاعر في المجتمع الدولي كله.

إيحاء المكانة الرفيعة Prestige suggestion

وجد «آش» أن آثار المسايرة تنشط، على نحو أكثر قوة، عندما تكون هناك هالة ما، خاصة بمكانة الشخص القدوة أو النموذج. ولن يثير هذا دهشتنا خاصة إذا وضعنا في اعتبارنا أن جانبا كبيرا متعلقا بمن نطلق عليهم لفظة «الكارزما»، هو جانب مشتق من الخصائص المميزة الفردية للأشخاص الكارزميين، ولكن من السلطة الاجتماعية أو «المنزلة الرفيعة» المرتبطة بدورهم (Spencer, 1973).

فالشخص الذي يقدم على أنه «رئيس الولايات المتحدة الأمريكية» أو «نجم العرض» أو «قمة البوب» يطوق - أو يضفى عليه - على نحو تلقائي بقدر معين من الكارزمية، بصرف النظر عن خصائصه، (أو خصائصها)،

الشخصية أو افتقاره (أو افتقارها) حتى إلى بعض هذه الخصائص.

إن أثر الهالة The halo effect يصل إلى حد أن الناس تعتقد أنه عندما يكون المرء أرفع منزلة، فإن هذا يجعل الآخرين يدركون أنه أكثر طولا مما لو كان هو الشخص نفسه، لكنه أقل منزلة (Wilson, 1968).

وتستفيد المسارح من إيحاء المكانة الرفيعة هذا بطرائق عدة. فمن الأشياء المألوفة هنا أن توضع المقتطفات الخاصة بالإشادة بالعمل المسرحي والمأخوذة من كتابات النقاد الصحافيين بشكل لافت للنظر في وسائل الإعلام، وفي لوحات الإعلانات خارج المسرح. وأحيانا ما يتم انتزاع هذه المقتطفات من سياقها على نحو متعمد، بحيث يبدو النقاد المهاجمون للعرض وكأنهم يقومون بامتداحه. فقد استخدم أحد مسارح West End في لندن اقتباسا هو «هذا الرباعي العظيم» كي يرفع من مكانة مسرحية موسيقية يمثلها أربعة نجوم، بينما كانت حقيقة الأمر هي أن الناقد قد وصف هذه المسرحية بأنها شديدة السوء عندما قال: إن «هذا الرباعي العظيم» من الممثلين من الأفضل لهم أن يظلوا في بيوتهم نائمين في أَسِرّتهم.

هناك ممارسة مألوفة أخرى تتمثل في إرسال مجموعة من التذاكر المجانية لمجموعة الأفراد المشاهير على أمل أن يحضروا العرض، وأن ينتقل قدر من مكانتهم الرفيعة هذه إلى هذا العرض [23].

لقد أصيب أحد الأشخاص في إنجلترا بالذهول بعد أن غير اسمه الأول في جداول الانتخابات بشكل عشوائي غير مقصود إلى «لورد»، وذلك عندما وجد صندوق بريده يمتلئ بأكداس من العينات المجانية من المنتجات، وعروض العمل، وبالدعوات للمناسبات الاجتماعية، وتذاكر مجانية عدة للمسرح.

لقد تبين أن الإيحاء الخاص بالمنزلة الرفيعة المرتبطة بتجارب وثقافة أحد مؤلفي الموسيقى قد أثر في نوعية العزف الذي تقوم به إحدى الأوركسترات. فقد طلب من إحدى فرق موسيقى الجاز أن تعزف أعمالا جديدة خاصة بمؤلفين كثيرا ما اعتُبروا واعدين، لكنهم يفتقرون إلى التجارب، في مقابل الأعمال الخاصة بالمؤلفين فائقي الموهبة. وقد وجد أن الكتاب الراسخين في مجال الموسيقى، يعون ويتذكرون على نحو أفضل الأعمال التي تنسب إلى المؤلفين الموسيقيين المشهورين ويؤدونها بشكل

أفضل، كما شهد بذلك مجموعة من المحكمين المستقلين (Weick, Gilfillian & Keith).

تؤثر شهرة أحد كتاب المسرح، أو أحد مؤلفي الموسيقى، أو أحد الفنانين المؤدين، دون شك، في تذوقنا لأعمالهم. وهناك شيء آخر يماثل ذلك وهو أننا نميل إلى الإدراك لمزايا فنية أكبر فيما يتعلق بالفرد الذي نعتقد أنه قد حظي بتهليل أو إعجاب كبير من قبل. على كل حال، هناك بعض المناسبات تحدث فيها تلك الحالة من «المفاعلة»، بدلا من هذا الإعجاب الكبير.

فإذا تم النفخ الخاص مقدما في صورة أحد المؤدين إلى حد المبالغة، التي ربما تتجاوز المصداقية، فقد يستجيب الجمهور والنقاد له على نحو سلبي وبشكل يتجاوز ما كانوا سيفعلونه في ظرف آخر. وسيقومون بازدراء الفنان ويوبخونه بقسوة باعتباره قد أخفق في تحقيق ما يجعله ـ أو يجعلها ـ جديرا بهذه الشهرة الممنوحة له أو لها. لقد حدث هذا ذات مرة مع السوبرانو اليونانية إيلينا سوليوتس Elena Sauliotis في «كوفنت جاردن»[24] بعد أن أعلن عنها بشكل كبير باعتبارها «كالاس الجديدة» (أو خليفة كالاس). وعلى رغم أن أداءها كان متفوقا إلى الحد الذي يصل إلى المعايير العالمية، فإن النقاد قد استقبلوها بشكل عدائي، كما أظهر بعض المشاهدين علامات استنكار واستهجان لأدائها بصوت مرتفع، وقد كان هذا راجعا إلى أنهم قد شعروا بأن ذلك الزعم القائل بأنها ستخلف «كالاس» كان مجرد افتراضات لا أساس لها من الصحة (وربما كان من الواجب أن يضع المؤدون ووكلاؤهم مثل هذا النوع من الاستجابات في اعتبارهم، في أثناء قيامهم بإعداد الترجمة الشخصية الخاصة للمؤدين التي تقدم كمذكرات أو مقالات مختصرة صغيرة مصاحبة للبرامج (الفنية).

4 تدريب الممثل والإعداد للدور

قال الممثل الكوميدي الأمريكي المحنك «جورج بيرنز George Burns» ذات مرة إن «الشيء الأكثر أهمية بالنسبة للممثل هو الصدق. فإذا استطاع الممثل أن يتظاهر بذلك، أصبح راسخا في مجاله». ويشتمل هذا التوجيه المحكم على المنحيين الكبيرين في فن التمثيل، وهما المنحيان اللذان يمكن أن نطلق عليهما اسمي: النسق أو النظام الخيالي imaginative system والنسق التقني Technical System، وأحيانا مايطلق على النسق الأخير اسم النسق الفرنسي The French System، وذلك لأن فرنسوا ديلسارتيه François Delsarte كان قد وضع الأسس الخاصة بهذا النسق بشكل منظم في نهاية القرن التاسع عشر (Schrech, 1970).

يتعلق الفارق المميز الأساسي بين هاتين المدرستين بما إذا كان على الممثل أن يتحرك أداؤه من الداخل إلى الخارج، أم يتحرك من الخارج إلى الداخل، أي ما إذا كان عليه أن يركز على «الشعور بالدور» أو أن عليه أن يسقط نفسه أو يلقي بها إلى الوضع الخاص بالجمهور، بحيث يرى هذه الذات من خلال وجهة نظر المشاهدين أنفسهم. لهذا السبب قد يسمى هذان الاتجاهان بالاتجاه الداخلي internal attitude والاتجاه الخارجي external attitude على التوالي.

(انظر الجدول رقم 1/4).

جدول رقم (1/4)

ملخص للفروق بين المنحى الخيالي والمنحى التقني في التمثيل

المنحى الخيالي	المنحى التقني
- يركز الاهتمام على الأفكار والمشاعر الداخلية للشخصيات.	- «وجهة النظر» العقلية وجهة خارجية، أي خاصة بالجمهور. (كما لو كان الممثل يقف في الخلف وينظر إلى نفسه كشخص آخر يقف أمامه).
- يرتبط بأسلوب ستانيسلافسكي Stanislavski وستراسبيرج Strasberg.	- يرتبط بالمدرسة الفرنسية (ديلسارتيه)، وبالمخرجين البريطانيين أمثال جثري Guthre وأوليڤييه.
- الاهتمام الأساسي بالصدق.	- الاهتمام الأساسي بالتواصل مع الجمهور.
- هناك تفضيل لدى أصحاب هذا المنحى للقيام بإعداد الممثل بأسلوب يقوم على أساس الذاكرة الانفعالية emotional memory، وتحليل الشخصية character analysis، والارتجال improvisation، والحوار مع الذات أو المناجاة self - talk.	- يقوم الإعداد الخاص للممثل هنا على أساس الاقتداء أو النمذجة modeling بأداء ممثلين آخرين، وعلى أساس المردود من الجمهور feedback والنظام discipline ولغة الجسم body language والتلاعب بانتباه الجمهور manipulation of Audience attention.
- مناسب بشكل خاص للمسرح الطليعي والأعمال السينمائية المتعلقة بالمشاعر الحميمية.	- يعتبر مناسبا للتعامل مع الأعمال المسرحية الكلاسيكية والأوبرا والأفلام الملحمية.

المنحى الخيالي في مقابل المنحى التقني

Imaginative Versus Technical Approaches

يرتبط المنحى الخيالي كما هو معروف إلى حد كبير باسم «قنسطنطين ستانيسلافسكي» Constantin Stanislavski وبمسرح موسكو للفنون Moscow Arts Theatre. فقد شعر «ستانيسلافسكي» أن المسرح الأوروبي حوالي منعطف القرن الماضي (التاسع عشر) كان شديد الاهتمام بالمظاهر الخاجية للشخصية، ومن هذه المظاهر مثلا: الوضع الجسمي والإيماءات والإبراز الصوتي أو التجسيد، ولذلك حاول «ستانيسلافسكي» أن يعيد توجيه الانتباه إلى العمليات الداخلية لدى الممثلين. وفي كتابه الشهير «ممثل يستعد An Actor Prepares» العام 1936، لخص «ستانيسلافسكي» بشكل عام الوسائل التي يستطيع الممثلون من خلالها أن يستحضروا إلى مجال خبراتهم المواقف والانفعالات التي يمر بها الكاتب المسرحي ويحاول أن يجعل الشخصيات المسرحية تشعر بها.

وبشكل أكثر تحديدا، فإن «ستانيسلافسكي» قد أوصى بضرورة أن «يشعر» الممثلون بأنفسهم داخل الدور الذي يلعبونه، ويتخيلوا مايمكن أن يكون عليه هذا الدور خلال الموقف الدرامي على المسرح. إنهم ينبغي أن يفكروا، بينهم وبين أنفسهم، قائلين « ما الذي ينبغي عليّ أن أفعله، «لو» كنت في هذا الموقف؟»... و«لو» هذه التي يسميها ستانيسلافسكي «لو» السحرية The magic if، هي مايقال عنها إنها المفتاح الخاص الذي يفتح باب التجسيد الخيالي للمشاعر والانفعالات التي على نحو يتسم بالكفاءة.

وهناك ملكة أخرى شعر «ستانيسلافسكي» بضرورة أن يجربها الممثلون ويطوروها، وهي الملكة الخاصة بالذاكرة الانفعالية. فينبغي على الممثلين أن يحاولوا تذكر المناسبات التي حدثت فيها، خلال حياتهم، ظروف مماثلة لهذه الظروف التي يمثلونها على المسرح، وأن يعيدوا تكوين أو إيقاظ ذلك الانفعال الذي كانوا يشعرون به خلال ذلك الزمن الماضي. ثم يمكنهم بعد ذلك دمج ذلك الانفعال، وكذلك الإيماءات التي أوحى بها، أو استثارها، في المشهد الدرامي الحالي بشكل مناسب.

لذلك، فإن وظيفة الممثل هي أن يكتشف مادة داخل نفسه يكون في إمكانه تكييفها بشكل يتناسب مع الدور.

ظهر نصير مؤيد للمنحى الخيالي بعد ذلك بسنوات عدة هو المخرج «لي ستراسبيرج» Lee Strasberg المولود في النمسا، والذي أسس العام 1948 في نيويورك مدرسة للتمثيل، أطلق عليها اسم استديو الممثل The Actor's Studtio، وخلال العقود القليلة التالية لهذا التأسيس حازت هذه المدرسة شهرة هائلة، وأطلق على منحى ستراسبيرج (بشكل تحيط به الكثير من العظمة والأبهة) لقب «المنهج The method» (Strasberg, 1988).

كان تأكيد «ستراسبيرج» الكبير مركزا على التحليل السيكولوجي للشخصية، ولذلك فهو يعتبر اتجاها باطنيا (داخليا) إلى حد ما، وهو اتجاه أدى إلى ظهور تفسيرات ذات وجهة طبيعية naturalistic خاصة. هذا على رغم أن هذه التفسيرات أحيانا ماكانت متسمة بالتأملية والتجريدية الذهنية الواضحة.

وقد أصبح هذا المنحى مفضلا في المسرح الطليعي الأمريكي، وكذلك الحال في مجال السينما، ذلك المجال متزايد الأهمية. لكنه ـ هذا المنحى ـ لم يحظ بقبول مماثل في الأعمال الكلاسيكية التي تقدم على خشبة المسرح. ومن بين أشهر طلاب ستراسبيرج ـ وهم (بشكل له دلالته) من وضعوا بصمتهم المميزة على مجال السينما، أكثر مما وضعوها على خشبة المسرح - نجد جيمس دين ، ومارلون براندو، وورود شتايجر، ومارلين مونرو، وبول نيومان، وآل باشينو، وچاك نيكلسون.

يقول نقاد ستراسبيرج إنه ربما قد أساء فهم الرسالة التي وجهها «ستانيسلافسكي»، التي حاول من خلالها أن يركب (أو يضع) منحاه السيكولوجي على خلفية آمنة تنتمي للأسلوب التقليدي، وليس الاستغناء عن هذا الأسلوب التقليدي تماما.

وقد تشبث البعض بالفكرة القائلة إن غياب النظام الأساسي للتمثيل المسرحي هو المفسر لحقيقة أن مريدي ستراسبيرج كانوا أكثر نجاحا في تصوير الشخصيات غير المحددة أو بارزة المعالم، والخاصة بالناس العاديين في وسائل الإعلام ذات الصلة الوثيقة بحياة الناس اليومية (كالتليفزيون والراديو مثلا)، وحيث تكون جوانب القصور المرتبطة بالصوت البشري، وغير ذلك من التقنيات أقل بروزا.

بالتأكيد، قد كان التدريب الذي يقدمه «ستراسبيرج» أقل قابلية لتجهيز

الممثلين، بشكل فعال لتمثيل الشخصيات العظيمة والنبيلة، والتي هي نماذج شائعة في الأفلام الملحمية أو في الأعمال المسرحية الكلاسيكية. ويميل بعض المؤيدين لـ «المنهج» إلى الاعتقاد بأنه إذا شعر المؤدي بالانفعال المناسب على نحو حقيقي، فإن الأفعال والإيماءات الصحيحة ستحدث عقب هذا الشعور بشكل طبيعي، وسيبدو الأداء أيضا، واقعيا على نحو كلي.

وليس من الواضح البتة أن هذا ماكان عليه موقف ستانيسلافسكي، أو رأيه، من هذه القضية، وهو موقف، أيا كان، ليس من الحتمي أن يكون موقفا حقيقيا.

يشير المخرجون والممثلون الذين يفضلون منحى أكثر تقنية، كما هي الحال بالنسبة لتايرون جثري (1971) ولورنس أوليـڤييه (1982)، إلى أن العديد من جوانب «التكنيك» ليست لها صلة بالمشاعر أو الواقعية في الأداء. فمثلا، ينبغي على الممثل أن يكون واعيا بأن هناك أوقاتا معينة يجب عليه فيها أن يواجه الجمهور، بحيث يسمع هذا الجمهور الكلمات الخاصة بدوره بشكل واضح، ويمكن الوصول إلى هذا (التمكن) من خلال موضع خاص في مؤخرة المسرح، أو قد يكون من الضروري للممثل أن يسرق الأضواء من زملائه to cheat out. وعلى الشاكلة نفسها، يتعلم الممثلون الكلاسيكيون ـ كجزء أساسي من مقتضيات حرفة الوقوف على خشبة المسرح ـ أنه فيما عدا مايحدث في تلك الظروف غير المألوفة)أو غير العادية) تماما، فإن الشخصية المتحركة على خشبة المسرح ينبغي عليها أن تمر على ـ أو بجوار ـ الشخصيات الثابتة من ناحية مقدمة المسرح)أي من ناحية الجمهور).

قد تكون هذه أمثلة واضحة، لكنها أمثلة كافية لتذكيرنا أنه إذا «فقد ممثل ما نفسه» في الدور الذي يقوم به، وبشكل كبير، فإن ذلك التمركز حول الذات الخاصة به قد يحدث تأثيرا كارثيا أو مأساويا على مجهود الفريق كله.

هناك خطر مايكون كامنا ومتمثلا في أن ذلك الإحساس المتطرف، الذي يبديه الممثل، وهو يقوم بدوره، خاصة عندما يكشف عن مشاعره بشكل كامل، دون تحفظ ـ أن ذلك الإحساس قد يوقف قدرة المشاهدين على التعاطف مع الانفعالات التي يسقطها هذا الممثل على الشخصية التي

يقوم بأدائها.

فالصراخ الحقيقي على خشبة المسرح، مثلا غالبا ما يبدو مربكا أو مثيرا لسخرية الجمهور، وقد يكون ـ على عكس ماقصد منه ـ أقل تأثيرا من تلك الحالة التي يظهر فيها الممثل تحكما كبيرا في موقف يثير بطبيعته الانفعالات بطريقة واضحة تماما.

افترض أن هناك مشهدا في مسرحية ما، يشتمل على جندي يحضر ويقدم لامرأة شابة رسالة تحتوي على أخبار مأساوية خاصة بمقتل ابنها في المعركة، فإذا انهارت هذه الأم وقد سيطر الصراخ أو النشيج عليها، استجابة لهذه الأخبار السيئة، فإن الجمهور سيتحرر بطريقة مامن الانفعال، فهي بهذا السلوك إنما تقوم برد الفعل الطبيعي الصحي الخاص بهذه المصيبة التي ألمت بها. لكنها، من ناحية أخرى، إذا قامت، بدلا من ذلك، بالتحديق ذاهلة في الفراغ، ثم قامت بدعوة الجندي حامل الرسالة للدخول إلى البيت لتناول قدح من الشاي فإن قدرا أكبر من التوتر والاهتمام سيتولد لدى الجمهور، وسيتم الإعجاب بهذه المرأة لقدرتها على الاحتفاظ برباطة جأشها، وستحظى هذه المرأة، نتيجة لذلك، بتعاطف أكبر لموقفها هذا، وعلاوة على ذلك فإن شعورا ما بعدم الراحة سيتولد لدى الجمهور، ويرتبط هذا الشعور بإدراك ما بأنه في أي لحظة سيبلغ تعبير هذه المرأة عن حزنها مداه وتنفجر معبرة عنه، وستظهر في انفجارها الانفعالي هذا كل تلك الاضطرابات التي نجمت عن إرجاء التعبير عن هذا الحزن الكبير المرتبط بفقدانها لابنها.

من الضروري هنا أن نميز بين شعور الممثل بالانفعالات الشخصية التي يقوم بالدور الخاص بها على المسرح، وتلك المشاعر، من الدرجة الثانية، التي تبلغ حدها الأقصى لدى الجمهور عندما يتعاطف مع هذه الشخصية. إن مايهم فقط في التحليل الأخير، هو أن يشعر الجمهور بالانفعال القوي لا أن يشعر به الممثلون على خشبة المسرح، وقد يساعد التدريب الخاص «بالمنهج» أحد الممثلين على الشعور بالانفعالات المناسبة للشخصية والموقف، ولكن هذا لايكفي لضمان انتقال هذه الانفعالات إلى الجمهور) انظر الفصل الخامس من أجل مزيد من المناقشة لهذه القضية).

إن التأكيد على أهمية الممثل التقني Technical actor (أو المنهجي) هو

كذلك تأكيد على أهمية المهارات الدقيقة الخاصة بالصوت، والحركة، والأزياء والماكياج، في خلق أو صنع الإيهام. ومن بين أفضل المؤيدين لهذا المنحى من المشاهير نجد جيرمي أرونز Jeremy Irons وبِن كنجسلي Ben Kingsley وڤانيسا ريدجريف Vanessa Redgrave وبيتر أوتول Peter O'Toole وآلان بيتس A. Bates (ومما له دلالته هنا أنهم جميعا بريطانيون).

لقد وصف أوليڤييه (1982) ذلك الفارق بين الوجود Being والتمثيل Acting وكان ذلك الوصف مرتبطا لديه بهذا الإعجاب الخاص بطريقة المنهج في التمثيل، والذي كان أوليڤييه ذاته متبنيا له في العشرينيات (وقبل ستراسبيرج بوقت طويل):

«لقد جلبت العشرينيات معها جيلا من الممثلين أنتمي أنا ذاتي إليه، وقد وقع هذا الجيل تحت تأثير الممثلين الطبيعيين، وقاد تشارلز هوتري Charles Howtrey هذا الجيل ثم جاء بعده جيرالد دي مورييه Gerald du Mourier. لقد خدعَنا هؤلاء الرواد وجعلونا نعتقد أن التمثيل الواقعي هو في حقيقة الأمر سلوك واقعي. لقد خدعنا هؤلاء الفنانون الرائعون بمظهرهم الكاذب. لقد كان تأثيرهم فينا جميلا على نحو كارثي [1]. لقد افترضنا جميعا أن التمثيل لم يكن تمثيلا على الإطلاق، وأنه فقط الوجود being ولم تكن لدينا خبرة كافية كي ندرك على نحو كامل كيف كان هؤلاء الفنانون الأذكياء (البارعون) قادرين على إخفاء أساليبهم الخاصة. وبعد فترة من الأداءات عسيرة السماع أو الإدراك والجماهير الغامضة، اضطررنا إلى رفض هذه المدرسة عالية التخصص، وتركناها للخبراء» (ص 47).

لقد زار أوليڤييه «استوديو الممثل» مرات عدة، وانتقد طريقة ستراسبيرج الخاصة. لقد اعترف أوليڤييه على كل حال، بأن «المنهج» أحيانا مايقدم بعض النتائج. وقد كان يقوم بتوجيه «مارلين مونرو» في فيلم «الأمير وفتاة الاستعراض» The prince and the show girl الذي كان يقوم بإخراجه، ووجد نفسه عاجزا عن اكتشاف أي طريقة يستطيع من خلالها إثارة الحماسة أو التوهج في أدائها، وذلك عند نقطة حاسمة معينة، ترتبط بلقائها الأول بالأمير. وكانت «باولاستراسبيرج» (زوجة لي ستراسبيرج) التي كانت كما ذكر أوليڤييه لاتعرف شيئا عن التمثيل، حاضرة خلال بروفات هذا العمل الفني، وكانت «باولا» حاضرة كنوع من المساندة الروحية لمارلين، وقد قامت

باولا في النهاية بإحداث حالة تشبه الاقتحام المفاجئ في أداء مارلين من خلال قولها لها: «مارلين، فكرى فقط في الكوكاكولا وفي فرانك سيناترا». وفجأة، وبعد هذا القول من باولا، كانت هناك حيوية جديدة في أداء مارلين كما قال أوليفييه، ومن ثم وجد نفسه مضطرا للتراجع عن قوله إن مثل هذه المقاربة ـ أو المنحى ـ لم تكن لتحدث بالنسبة له مطلقا.

هناك حكاية أخرى تؤيد طريقة «المنهج» في التمثيل، وقد وردت هذه الحكاية في السيرة الذاتية للممثل الشهير أليك جينس Alec Guinness (1985). فبينما كان جينس يلعب دور ياكوف كبير الخدم في («النورس» The seagull) ذات مساء، أضحك الجمهور وحاز قدرا كبيرا من الاستحسان عند مغادرته خشبة المسرح. وعندما مر على إيديث إيفانز Edith Evans التي كانت موجودة في أحد أركان خشبة المسرح، بحيث لايراها الجمهور، نظر إليها وهو في حالة من الزهو الشديد بنفسه، وفي الليلة التالية لم يكن هناك أي ضحك ولا أي إعجاب. وبعد خروجه سأل إيديث عن السبب في هذا فقالت له: «إنك تبذل مجهودا شاقا، وأنت لم تعرف كيف حصلت على هذا الضحك والإعجاب في المرة الأولى، فهذا شيء طبيعي بالنسبة لك، يوما ماستحظى به مرة أخرى. خذ هذه الأمور برفق، وعندما تصل إلى هذه الحالة مرة أخرى قم بتدوين ماكنت تشعر به بداخلك». ونحن لانعرف هل كانت هذه النصيحة مفيدة أم لا، لكن جينس كان بالتأكيد، متأثرا بحكمة هذه السيدة العظيمة.

لاشك في أن التكنيك والخيال ضروريان بالنسبة للأداء الفعال. ويبدو أن كل مدرسة من مدارس التمثيل تتمسك بأن ماتؤكده المدرسة الأخرى هو أمر يحدث، على نحو طيب، بشكل طبيعي تماما. ومن ثم فهم يجادلون قائلين إن التدريب ينبغي أن يركز على الجانب الآخر الذي لايحدث بشكل طبيعي. وفي ضوء ماسبق، يبدو أن الصواب هنا موجود أكثر في جانب أصحاب وجهة النظر المؤكدة لأهمية التقنية، حيث إنه يمكن المجادلة هنا بالقول إن معظم الناس قد تعلموا أن يتقمصوا، وجدانيا، تلك المشكلات والانفعالات الخاصة بالبشر بشكل جيد، قبل أن يصلوا إلى مدرسة الدراما. ويبدو هذا الأمر كما لو كان أمرا غريزيا، وكما لو كان يصعب تطويره من خلال التدريب. وعلى العكس من ذلك، فإن الممثلين التقنيين (الأسلوبيين)

الكبار يستمرون في محاولاتهم للوصول إلى الكمال في أسلوبهم على مدار حياتهم المهنية كلها. ووفقا لما قالته جوان بلورايت Joan Plowright زوجة أوليڤييه، فإنه قد استمر في القيام بتدريبات صوتية وفي التدريب على أسلوبه الخاص حتى وهو في الخمسينيات من عمره «حتى وهو في الحمام، وبينما هو يحلق ذقنه، كان يقوم فجأة بأداء دور شيلوك (2) في المرآة. إن هذا الأمر لم يتوقف قط لديه» (الصنداي تايمز، أكتوبر، 1982).

لم يحظ أوليڤييه بإعجاب جماعي بطبيعة الحال. فله نقاده الذين تركزت شكواهم الخاصة به في معظم الحالات في أن أسلوبه شديد البروز تماما (أو شديد الوضوح إلى حد كبير)، فعندما يقوم أوليڤييه بأداء دور عطيل أو هنري الخامس يكون المرء واعيا، كما يقول هؤلاء النقاد، إلى أن هناك ممثلا عظيما يقوم بحركات معينة ويستعرض مهاراته كأحد الأخصائيين في الألعاب الرياضية.

ويقول أصحاب وجهة النظر هذه، أيضا، إن الوعي بالأداء ـ مهما بلغ من الوهن ـ ينتقص من الاندماج مع الشخصية. ومن المحتمل، على أي حال، أن يكون مثل هذا الإدراك هو المحصلة المتعلقة بالتدريب الخاص بالناقد. فأسلوب أوليڤييه، بالنسبة للجمهور العادي، قد يكون أقل وضوحا.

إن النظرية القائلة بأن الممثل ينبغي أن يشعر فعلا بالانفعالات التي قد تشعر بها الشخصية التي يؤديها في المواقف الدرامية المختلفة، هي نظرية قد تكون أكثر مناسبة في الأداء الخاص بالبروفة الأولى (المبكرة) أكثر من مناسبته بالنسبة للأداء النهائي. فأوليڤييه لم يكن ليستطيع أن يشعر بانفعال «عطيل» الكامل الشديد كل ليلة من ليالي السنوات الثلاث الخاصة، التي استمر يؤدي فيها هذه الشخصية في فترة ما من حياته. إن ذلك كان كفيلا بقتله. ويقينا كان مايفرزه من الأدرينالين عند نهاية السنة الثالثة، أقل مما كان يفرزه قبل ذلك. لكن الشعور بالشك الحقيقي، والغيرة الحقيقية، والغضب الحقيقي، والحزن الشديد الحقيقي، وما شابه ذلك، مرة أو مرتين في المراحل المبكرة من قراءة الدور، والتدريب عليه مع أعضاء فريق العمل الآخرين، قد يساعد المرء في وضع الخطة - أو الحبكة - الخاصة بحركاته، وإيماءاته، ونغمات صوته وما شابه ذلك. وعندما يصل الممثل إلى لحظة القيام بالدور فعلا، ربما يكون قد وصل إلى موضع يستطيع من خلاله أن

ينتج سلسلة الإشارات (الإيماءات، النغمات الصوتية...إلخ) التي سبق له تنظيمها، وغالبا مايتم هذا بشكل يوحي بأنه يبدأ من نقطة البداية الأولى.

قد يوافق ستانيسلافسكي على هذا. فما له دلالته أن عنوان كتابه الأول والأكثر شهرة هو «ممثل يستعد» وليس «ممثل يؤدي».

ويبدو أن المناصرين لـ «المنهج» قد أساءوا فهم هذا. لقد مالوا إلى تركيز اهتمامهم على كتاب ستانيسلافسكي الأول وأهملوا ـ نوعا ما ـ أعماله المتأخرة الأخرى، مثل كتابه «بناء الشخصية Building a character» «أو تكوين الشخصية»، وهو الكتاب الذي اقترب فيه كثيرا من وجهة النظر المؤيدة للتقنية في التمثيل.

وكما ذكرنا، فإن المنهج ـ بتأكيده أهمية الأمور الواقعية والعادية ـ هو طريقة أكثر مناسبة في الأعمال التليفزيونية والسينمائية المرتبطة بالحياة اليومية، وفي المسرح التجريبي الذي يحيط النظارة فيه بالمسرح من جميع جهاته. ولايمكن الاستغناء عن التكنيك في التمثيل الخاص بالمسرح الكلاسيكي أو في الأوبرا أو في الفيلم الملحمي. وغالبا ما يكون العمل مؤسلبا stylized بطريقة ما، بحيث تكون درجة معينة من النظام شبه العسكري تقريبا، ضرورية لإحداث الأثر الخاص به كما في تنظيم المسافات المكانية بين المؤدين وتزامن الحركة ـ أو غياب الحركة ـ كما يحدث مثلا في اللوحة الحية المتجمدة (أو التمثيل الساكن لمشهد).

في مثل هذا السياق قد يكون الممثلون الأفراد الذين «يشعرون بأدوارهم»، شاعرين بأنهم لايعدون أن يكونوا سوى مجرد خيط واهن في يد المخرج وقبضة الممثلين الآخرين.

تمتلك كل المناحي الخيالية والتقنية الخاصة حول التمثيل شيئا مايمكنها المساهمة به، ويجب أن نفكر في هذه المناحي باعتبارها متكاملة، أكثر من كونها متعارضة، أو متنافسة، بعضها مع بعض. ويقترب أفضل الممثلين من كل نسق من هذه الأنساق بما يتفق مع متطلبات الدور الخاص الذي يقوم به. فهناك أوقات ينبغي أن تنفذ فيها الحركة على خشبة المسرح بدقة بالغة مخططة سلفا، وهناك أوقات أخرى يكون من الأفضل فيها، بالنسبة للممثل، أن «يندمج في دوره، بشكل يشبه عملية التنويم الذاتي Self hypnosis.

تجسيد الشخصية باعتباره نوعا من التلبس

Characterization as possession

يوحي الاكتشاف بأن العديد من الممثلين الكبار والممثلات الكبيرات يشعرون بأن الشخصية التي يمثلونها تتلبسهم أو تستحوذ عليهم (انظر الفصل الثاني) يوحي بأن شيئا ما قد يمكن الوصول إليه من خلال هذا الصدق «الواضح» الذي يحدث نتيجة ذلك الاندماج الكلي في أثناء الأداء الفعلي. وحقيقة الأمر، أن التلبس قد يعد شكلا متطرفا من أشكال التمثيل الخيالي، ومن ثم فمن المناسب أن نضع هذه الظاهرة في اعتبارنا الآن بقدر أكبر من التفصيل.

وفقا لما ذكره بيتس (1991) فإن نوعا من التلبس يحدث عندما يضع الممثل نفسه كلية داخل الشخصية التي يقوم بها، أو يسمح فعلا للشخصية بأن «تدخل إلى أعماق ذاته» وإلى المدى الذي يشعر عنده بانفعالات هذه الشخصية. إن الممثلين يقدمون قناة ما a channel يمكن التعبير من خلالها عن الانفعالات الخاصة بالشخصية التي يقومون بها، يحدث هذا، على رغم أن هذه الانفعالات، بطبيعة الحالات، تكون مستمدة من المخزون الشخصي للانفعالات الخاصة بالممثل. وبشكل ضمني، يكون هناك نوع من الانصهار بين الانفعالات الخاصة بالشخصية، والانفعالات الخاصة بالممثل. لكن أحيانا مايذكر الممثلون أنهم يصابون بالدهشة من الطريقة التي تستجيب بواسطتها الشخصية التي يجسدونها لموقف معين، من خلال البكاء مثلا، بينما لم يكن متوقعا منها أن تفعل ذلك. ويخاف بعض الممثلين من الشخصية المتلبسة لهم، وقد يصبح هذا الخوف شديدا جدا بدرجة تتحكم فيهم وبحيث يلحق الضرر بأدائهم، وربما حتى يهدد سلامتهم، أو صحتهم العقلية.

وقد أكد «بيتس» أن التلبس هو ظاهرة تحدث في حياتنا اليومية العادية، وليست ظاهرة خاصة بالممثلين فقط. فنحن نقضي جانبا كبيرا من يومنا مستغرقين في أحلام اليقظة والتهويمات، وخلال ذلك نتحدث مع أنفسنا بالطريقة نفسها تقريبا التي نتحدث بها مع شخص آخر (على رغم أن الصوت لايكون مرتفعا تماما). إننا نقول لأنفسنا: «من الأفضل أن أستعجل»، أو «إنك ستتأخر مرة أخرى»، وأحيانا مانقيم محادثة مع أنفسنا، نطرح فيها أسئلة ونجيب عنها.

ويماثل هذا الحديث الداخلي حالة الغشية أو شبه الغيبوبة (الحالة الخاصة بالتلبس)، وذلك لأن العقل يكون خلالهما مندمجا في نشاط يستبعد الوعي بالواقع الخارجي، وفي الحالتين، كما يقول بيتس «نحن نفقد عقلنا» بمعنى أننا نكون متحررين من هذه المراجعات التي تتم لحظة بلحظة في مواجهة البيئة الاجتماعية، وهي المراجعات التي تعد العلامة البارزة على الوعي السوي اليقظ. عندما نكون بمفردنا (نقود سيارة مثلا) ندخل في حالة شبه غشية بسيطة، ونقوم بإجراء حوار ما مع حضور ما presence يقيم بداخلنا. لكن، وبينما تكون الشخصية التي تتلبسنا تقوم بذلك معنا بشكل خاص وصامت، فإن الشخصية التي يؤديها الممثل تتلبسه بشكل صريح (أو علني) ويتم التعبير عنها خارجيا.

يتعامل الممثلون مع الشخصيات الخيالية الموجودة بداخلهم، بالطريقة نفسها التي يتعامل من خلالها أي شخص آخر معها (أو مع أي شخصيات خيالية بداخله)، هذا على رغم أننا غالبا ماننسى أن ذاتنا الداخلية هي «تكوين خيالي، أو حيلة من حيل العقل تسمح لنا بالتفاوض مع خبرة حياتنا الخاصة التي تأخذ شكل شخصية داخلية». (Bates, 1991).

وقد أشار «بيتس» إلى أن السماح بظهور مخلوقات بداخلنا هو عملية من عمليات الوحي أو الإلهام الذاتي. إن الممثلين ليسوا مجرد وسطاء، إنهم ينفذون إلى داخل أنفسهم ويتلبسون مايوجد في هذا الداخل. إن الشخصية التي تسيطر على الممثل خلال الأداء، أو تستمر في حضورها في عقله حتى بعد انتهاء الأداء، هي بمنزلة الجانب الخاص من جوانب الذات الداخلية له، هذه الشخصية الفنية هي التي (عادة) ما نمر بخبرات خاصة معها، ونواجهها ونتمثلها أيضا. ومن ثم فإن تجسيد الشخصيات قد يجعل الممثلين منهمكين في الاستدعاء للخبرة المخبوءة، أو المكبوتة بداخلهم، وقد يكون هذا هو الذي يؤدي بالعديد منهم إلى تكرار حدوث خبرة «التلبس» هذه لهم. ومن وجهة نظر بيتس، لايعتبر التمثيل مجرد شكل من أشكال تقديم الذات أو عرضها، لكنه نوع من التركيز على الجوانب الخاصة من الذات، وهي تلك الجوانب التي لاتحظى غالبا بنوع من «التهوية» أو التعبير الجيد المناسب عنها. إن من الواضح كيف يمكن أن تكون مثل هذه المفاهيم مفيدة في فهم عملية التمثيل. وليس من الواضح كذلك مدى انتشار مثل هذه

الظواهر. لاشك في أنه يمكن اكتشافها في حالات معينة، كما أنها يمكن أن تضفي حماسة خاصة على الأداء. وعلى كل حال، فإن معظم الممثلين الذين يعملون عملا يوميا قد لاتكون لديهم حاجة لهذا التصور الخاص بالتلبس، وعلى رغم ذلك فهم يتواصلون مع جمهورهم بشكل يتسم بالكفاءة.

الارتجال وتحليل الشخصية Improvisation and Character Analysis

الارتجال وتحليل الشخصية هما من الأساليب المشتقة من المنحى الخيالي في التمثيل، وهما يستخدمان على نحو متسع في مدارس الدراما الحديثة، وعلى رغم أنهما من الأساليب المفيدة في كتابة مخطوطة المسرحية (أوالفيلم أو الدور) script فإن قيمتهما فيما يتعلق بتحسن الأداء النهائي هي من الأمور المشكوك فيها. من المغري هنا أن نفترض أنهما شائعان لأنهما مسليان أو طريفان ويشغلان الوقت، كما يمكن لمعلمي الدراما ومخرجيها أن يستخدموهما بسهولة، فهما لايتطلبان أي إعداد سابق من أي شخص. وهناك قصة تحكى عن مخرج شاب مدع أنزل عقوبة بفرقة مسرحية كانت تستعد لموسم مسرحي قصير تقوم خلاله بتمثيل مسرحية لتشيكوف في أحد مسارح «وست إند»، فجعلهم يقومون بمجموعة من التمرينات المألوفة أو الشائعة. وبعد أسبوع من النشاط التافه على نحو واضح، الذي لاطائل من ورائه، بدأ يوما جديدا من خلال ماوصفه بأنه «تسخين فائق القيمة». وقد كان يطلب من أعضاء هذه الفرقة أن يقوموا بالجري السريع، على أن يفعل ذلك فرد واحد منهم في كل مرة ـ من خلفية خشبة المسرح إلى مقدمتها ـ وأن يصرخوا في قاعة المسرح متفوهين بأفحش الكلمات التي يمكن أن يكونوا قد سمعوها. وكان كل شيء يسير على مايرام، وقد تفوه هؤلاء الممثلون بكلمات كثيرة مدنسة، وفي لحظة ما اجتاز أكثر هؤلاء الممثلين خبرة كل هذه المسافة التي كانوا يجرون غيرها، وتوقف في موضع ما وصرخ محتجا: «هكذا سنبدأ العرض بعد ثلاثة أسابيع»، وقد فهمت ملاحظته بشكل جيد، بحيث أربكت المخرج بشكل واضح، وبحيث بدأ هذا المخرج العمل الفعلي في المسرحية ذاتها فورا بعد قوله هذه الملاحظة.

قد يكون تحليل الشخصية مفيدا في السياق الذي يتم فيه اتخاذ قرار حول كيفية قراءة الكلمات الخاصة بدور معين خاص يتسم بالغموض، أو

فيما يتعلق بكيفية تنشيط جزء معين من سلسلة الأحداث في المسرحية. لكن، ومرة أخرى، قد يضيع وقت كثير يكون فيه الممثلون جالسين ومتحلقين بعضهم حول بعض، يناقشون الأمور حول شخصياتهم وحول العلاقات بينها بطريقة مجردة.

من الأفضل، بشكل عام، أن تبرز هذه المناقشات خلال مسار البروفة التي تؤدى أمام الجمهور Floor rehearsal حيث تكون كل المتطلبات التقنية، كالتوزيع المكاني للأفراد على خشبة المسرح مثلا، قد تم الوفاء بها بشكل مقنع. وليس من المستحسن أن ينمي المرء تصورا مسبقا متسع الأبعاد حول الشخصية التي سيؤديها، خاصة إذا اكتشف بعد ذلك أن بعض العبارات والنشاطات الخاصة التي طورها غير متسق مع هذه الشخصية.

إن أكثر الاكتشافات جوهرية حول الشخصية، وحول الدافعية، هي تلك التي يتم الوصول إليها خلال المسار الخاص بعملية بعث الحياة في المسرحية على خشبة المسرح.

والتحليل النفسي الباطني قليل القيمة في ذاته. لقد وصف جولدوفسكي (1986) حادثة ما وقعت بالمصادفة في مدرسته للأوبرا، وهي تتعلق بمخرج زائر لهذه المدرسة طلب منه أن يقوم بتعليم مجموعة من الطلاب كيفية تمثيل أوبرا «سيمون بوكانجرا» «Simon Boccanegra» لفردي. ووفقا لما ذكره جولدوفسكي فإن أربعة أسابيع من العمل قد توجت بأداء شديد الفظاعة أمام الجمهور، بحيث كان من الأفضل لهذا التمثيل أن يكون بروفة أولى للأداء.

«عندما أتذكر الساعات التي لا حصر لها من التدريب، والتعليقات المحبذة المشجعة للطلاب يتولد لدي فضول لا حد له لاكتشاف ما الذي كان يحدث في تلك الجلسات اليومية وبسؤالي (بأكبر قدر من اللياقة والدبلوماسية أستطيعها) لعدد قليل من المغنين، اكتشفت أنهم قد حصلوا على معلومات مدهشة حول أكثر التفاصيل غموضا في هذه الأوبرا، وعلى فهم بالغ للإشباعات المختلفة للحبكة. وقد تم إجراء دراسة تحليلية نفسية دقيقة على كل شخصية بارزة في الدراما، وتم الكشف عن أكثر دوافع هذه الشخصيات المستترة. لقد كانت المشكلة المحيرة الوحيدة هي أن كل هذه المعلومات الثمينة كانت حبيسة عقول المغنين على نحو صارم، كما ظل

الجمهور الذي شاهد الأداء غير واع بشكل جامد مماثل، بكل هذه الاستبصارات الدرامية الضاغطة» (ص. 34).

إن الإدراك الكامل من جانب المخرج أو الممثلين لدوافع الشخصيات ليس أمرا كافيا، حيث ينبغي أيضا توصيل هذه الدوافع للجمهور من خلال وسائط خارجية مناسبة، وتتطلب هذه الوسائط عادة درجة من التقنية. فالعديد من الممثلين يمكنهم أداء دور ما بكفاءة عالية دون أي فهم عميق لدوافع الشخصية، مثلما يستمر العديد من الناس في حياتهم اليومية العادية، دون وعي خاص بالانبعاثات أو النشاطات الغريزية لسلوكهم. إن وظيفة المخرج هي ضمان أن تنقل الإشارات التي يصدرها الممثل تلك الدوافع المرغوبة، وأن تستثير هذه الإشارات التأثيرات المرغوبة لدى الجمهور، بصرف النظر عن مقدار تحليل الدور الذي قام به الممثل أو لم يقم به.

المردود Feedback

يؤكد المنحى الخارجي في التمثيل أهمية المنظور، أو وجهة النظر الخاصة بالجمهور، وتتمثل إحدى أكثر الطرائق وضوحا في هذا السياق في أن يراجع الممثل كيفية أدائه، من وجهة نظر الجمهور، من خلال نوع ما من أنواع العائد أو المردود.

ويعتبر المردود عنصرا مهما من العناصر التي يساهم من خلالها المخرج في الأداء. ويقدم النقاد المحترفون أيضا نوعا من المردود، أيا كانت تدميرية هذا المردود، وكذلك يفعل الأصدقاء والأقارب الذين يقدمون من خلال وجودهم الخاص بين الجمهور تعليقات بسيطة مثل «لا نستطيع أن نسمعك، لماذا لا ترفع صوتك؟» أو «لقد كان مكياجك شديد القتامة وكان شعرك يظلل عينيك».

وقد دافع الشاعر الإسكتلندي روبرت بيرنز Robert Burns عن ذلك قائلا:

«يالها من قوة تلك التي تمنحنا إياها
رؤيتنا لأنفسنا كما يرانا الآخرون»

تقوم المرآة بالشيء نفسه، بطبيعة الحال. إنها تقلب (تعكس) الأيسر والأيمن، لكنها من ناحية أخرى تعطينا تمثيلا كاملا ومباشرا للتعبيرات

والأفعال. وقد عرف عن ستانيسلافسكي أنه كان يتفحص نفسه في المرآة، ثم يتدرب على الإيماءات قبل أن يتجه إلى خشبة المسرح. وكذلك كان يفعل «لورنس أوليڤييه» والكثير جدا من الممثلين المعاصرين. وقد اعتاد «تايرون جثري» أن يبدأ تمثيل حركة مركبة (معقدة) على نحو موجز أو مكثف خلال البروفة، ثم، وبدلا من أن يربك الممثل بجعله يحاول القيام بها على الملأ، كان يقول له: «انصرف وتدرب على هذه الحركة في حمامك، ثم أدهشنا بها في الصباح». ويفترض أن تلك التوصية الخاصة بأداء هذه الحركة في الحمام كانت راجعة لخصوصية الحمامات، ولكونها أيضا مجهزة بعديد من المرايا.

ويجد بعض المغنين أنه من المفيد لهم ـ خلال الإعداد لأداء دور معين في إحدى الأوبرات ـ أن يجهزوا غرفة المعيشة الخاصة بهم ببعض الدعامات أو التجهيزات المسرحية الرئيسية كالكراسي والسيوف، والمعاطف، والقبعات، وأن يتحركوا داخل الغرفة ويحاكوا بالإشارات الدور الذي سيؤدونه من خلال الاستعانة بأسطوانة لتسجيل الفعل نفسه (أو يقومون بغنائه برفق مع هذه الأسطوانة)، بينما يراقبون أثر هذا الأداء في المرآة.

عندما يتم هذا التدريب بشكل خاص خلال يوم الأداء الفعلي نفسه فإنه يصون الصوت، ويصقل في الوقت نفسه، الكلمات والموسيقى والحركات. وتعتبر عمليات تسجيل صوت المرء وتصوير أدائه على شرائط ڤيديو من الوسائل القوية المتاحة كذلك للحصول على المردود. إنها ليست وسائل تدعيمية مباشرة كالمرآة، كما أنها لاتسمح بإجراءات التعديلات والتجارب السريعة، لكنها أيضا لها ميزة أنها تكشف للمؤدي مايكون عليه حاله ـ أو حالها ـ تماما خلال الأداء، وذلك في أثناء وقت بعيد نسبيا عن تلك المشاعر المتضمنة، والتي تتولد خلال الأداء الفعلي في المقام الأول.

يخشى العديد من الهواة (وكذلك بعض المحترفين) من تلك المخاطرة المتضمنة في هذا التفحص أو التمعن الكاشف للذات خوفا من أن تنهار ثقتهم في أنفسهم. ومن ثم يتجنبون القيام بمثل هذه الأمور. ويرفض آخرون أن يصدقوا أن بإمكان التكنولوجيا أن تعبر عنهم، أو تمثلهم بشكل دقيق؛ زاعمين أنهم، ولسبب ما، خاص بهم، ودون زملائهم، « لايتم التسجيل ولا التصوير بالنسبة لهم بشكل جيد»، وقد لايكون السبب هنا هو أنهم لم يغنوا

أو يمثلوا بشكل جيد، لكن الأمر المستغرب هو أن كل امرئ أيا كان مستواه يكون فعلا ممثلا ضمن هذه الفئة على نحو صادق، ويقول بمثل هذا القول أيضا.

إن أمثال ردود الأفعال هذه هي «ميكانيزمات» (آليات) دفاعية خاصة بالأنا، وهي ميكانيزمات طفولية أيضا ينبغي تجاوزها والتغلب عليها، هذا مالم يكن المرء راغبا في الاستمرار في خداع ذاته، مفضلا ذلك على تطوره المهني.

يحتاج الممثل خلال الأداء إلى أن يندمج في دوره، إلى حد ما. لكن الشيء المماثل، في أهميته، هو أن يقوم هذا الممثل بمراقبة أدائه على نحو مستمر بـ «عين عقله» ومن خلال وجهة نظر الجمهور، وقد يكون هذا هو الفارق الأساسي بين الأداء، والانغماس شديد التمركز في الذات. إن آثار التوحد التنويمي الذاتي Self-Hypnoti مع الشخصية التي يجسدها المرء قد تكون بمعنى ما معادلا لآثار الكحول. إن أفق الممثل ـ أو زاوية نظره ـ قد يكون قاصرا إلى الحد الذي يشعر عنده بالاقتناع بأنه يؤدي على نحو عظيم، وليس من الضروري، بأي حال من الأحوال، أن يشاركه الجمهور مثل هذا الاقتناع. فمن وجهة نظر هذا الجمهور يكون هذا الممثل غالبا قد فقد اتصاله بهم، إلى الحد الذي أصبح عنده مستغرقا في عالم من التخيلات الذاتية الخاصة به وحده.

الملاحظة والاقتداء Observation and Modelling

على الرغم من أن معظم الممثلين قد يوافقون على ما اقترحه أصحاب «المنهج» من أن المصادر الداخلية هي التي تستخدم لخلق شخصية مسرحية معينة، فإن هناك نقطة معينة يتم الوصول عندها إلى الحدود المتعلقة بذات الممثل الخاصة، وعند هذه النقطة يحتاج الأمر إلى ما هو أكثر من تلك المصادر الداخلية. فعند هذه النقطة قد يكون من الضروري دمج المادة التي تقوم على أساس الملاحظة الخاصة داخل الدور الذي يقوم به المرء.

«فغالبا ما يتطلب الأمر منك أن تفهم شيئا في أحد الأدوار لم تكن لديك خبرة كافية ما حوله. وهكذا فإنك على مدار حياتك تكون في حاجة دائمة إلى أن تكون قادرا على أخذ «لقطات سريعة» تتعلق به، بدلا من أن

تؤديه دون أن تكون على معرفة جيدة به» (Judi Dench,1990, p. 313).

يطور الممثلون، خاصة الذين يتسمون بالمهارة في تمثيلهم لشخصيات فنية معينة(في مقابل «النجوم» الكارزميين)، قدراتهم الخاصة بالملاحظة، بحيث يكونون قادرين على استخدام بعض الجوانب الخاصة بالشخصيات التي يقابلونها في الحياة، وذلك كي يحيطوا بالشخصية التي يمثلونها بشكل جيد. فمن أجل إبداع شخصية بازيل فولتي Basil Fawlty في Fawlty Towers قدم جون كليز John Cleese خليطا من جوانب مختلفة من شخصيته الخاصة، إضافة إلى جوانب أخرى من شخصيات ذكرية أخرى تتسم بالغرابة كان قد قابلها في حياته. وقد كانت إحدى هذه الشخصيات التي استفاد منها «جون كليز» خاصة بصاحب فندق يميني الميول، يجنح إلى إيقاع الضرر بالآخرين يسمى «دي لاتيست تيكيل De la Teste Teckell»، كان يحظى بشهرة ما في كامبردج. قد كان هذا الرجل يرتدي أحذية عسكرية ثقيلة، ويجأر بصوته المرتفع العميق ملقيا بأوامره على مساعديه، كما كان ذلك الرجل مشهورا بأنه يهاجم زبونه إذا هاجمه وينعته بصفات مثل: يا لابس القمصان قصيرة الأكمام، يا ذا اللحية اللعوب، أو أن يضع ببساطة معجون الطماطم (الكاتشاب) على ركبته.

إن ما قام به «فولتي» في حقيقة الأمر إنما اقتصر على مجرد تقديم هذه الشخصية الواقعية مع قدر من المبالغة البسيطة فقط.

لقد قدم الممثل الكلاسيكي «أنطوني شير» Anthony Sher (1989) تفسيرا خلابا للإعداد الذي قام به لدور «ريتشارد الثالث» على مسارح لندن، وقد اشتمل هذا الإعداد على ملاحظات قام بها، وجمعها لقاتل ارتكب سلسلة من الجرائم يدعى «دينيس نيلسون»، وقد كان هذا القاتل مثار اهتمام الرأي العام فترة من الوقت، كما قام شير أيضا بملاحظات على سلوك أنواع عدة من الحشرات الفتاكة. وقد تم تركيب هذه المكونات معا كي تنتج تصويرا مجسدا شديد الغرابة إلى حد البشاعة وإثارة القشعريرة، لملك عرف عنه أنه كان مشوه الجسم والعقل.

وكما هو واضح، فإن الملاحظة، والتعبير بالإيماءات والإشارات، هما المصدران الكبيران للإلهام لدى الممثل، وهما على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة للإعداد للدور. وليس من الغريب أن يغوص الممثلون بأنفسهم في

الثقافة الفرعية التي يكون عليهم التعبير عنها، وذلك قبل أن يأخذوا على عاتقهم مهمة القيام بدور معين. كذلك ليس من المستغرب أن يجوس هؤلاء الممثلون خلال الحياة باحثين عن أفراد معينين، بحيث يكون ممكنا تجسيد شخصياتهم بدرجة أكبر، أو بدرجة أقل، في أعمال فنية.

نظرية الشخصية Personality Theory

من الممكن أن تكون المعرفة المتوافرة حول علم نفس الشخصية ذات فائدة كبيرة للممثل الذي يعد نفسه للقيام بدور معين. فمثلا، أجريت بحوث كثيرة حول الطرائق التي تتجمع من خلالها سمات شخصية متنوعة، في تجمعات أكبر خاصة بها يمكن أن نسميها الانبساطية extraversion، والانفعالية emotionality والميل إلى المغامرة أو حب المغامرة Adventurousness (Eysenck and Eysenck, 1985).

لايكون الانبساطيون اجتماعيين فقط، لكنهم يميلون أيضا إلى أن يكونوا في حالة نهم لكل أشكال التنبيه أو الإثارة، أيا كانت (فهم مثلا يحبون الألوان الزاهية، والموسيقى المرتفعة وكذلك التنوع لا الرتابة في خبراتهم). ويتسم الأفراد المرتفعون في الانفعالية بالنشاط الزائد في كل استجاباتهم الانفعالية، فيشعرون بالخوف والقلق وسرعة الاستثارة، والأعراض الهيستيرية على نحو كبير، لكنهم يتسمون أيضا بالتقمص الوجداني المرتفع (فهم حساسون لمشاعر الآخرين بدرجة كبيرة). وقد تساعد دراسة الطريقة، التي ترتبط من خلالها خصائص الشخصية بعضها ببعض، الممثل على إنتاج شخصية تتسم بالاتساق والقابلية للتصديق.

هناك مناح أخرى في مجال دراسة الشخصية يمكنها أن تسهم بالكثير في هذا الشأن، ويتعلق أحد هذه المناحي بتصنيف الشخصية في ضوء الحاجات السائدة dominant needs لدى أحد الأفراد. فبعض الأفراد يكونون مدفوعين أساسا من خلال الطموح، والبعض الآخر بواسطة الحاجة إلى التواد (الصحبة والمساندة أو الدعم الاجتماعي). وقد تكون الشهوة الجنسية والميل إلى الجديد هما الهدف الرئيسي الموجه للبعض، بينما قد يكون آخرون مهتمين أكثر بتجنب التحقير أو الإذلال والارتباك الاجتماعي. ومن المفيد بالنسبة للممثلين أن يضعوا في أذهانهم على نحو جيد ما يريدون

فعلا التعبير عنه، وذلك عندما يكونون في حالة تطوير خاص للشخصية التي سيمثلونها.

وإضافة إلى ذلك، ينصح معلمو الدراما بضرورة أن يضع الممثل في ذهنه العقبات الرئيسية التي قد تعترض وصوله إلى أهدافه. وقد تكون هذه العقبات مادية (نقص النقود مثلا)، أو داخلية (ضمير هاملت مثلا)، أو قد تكون هناك شخصيات أخرى ذات دوافع متصارعة مع الشخصية التي يحاول هذا الممثل تجسيدها.

هناك منحى كبير آخر من مناحي دراسة الشخصية يتعلق بوجهة النظر النفسية الدينامية Psychodynamic الخاص بفرويد وأتباعه، والفكرة المحورية في هذا المنحى هي أن الناس بشكل عام لا يكونون واعين بالغرائز التي تحركهم، وذلك لأن هذه الغرائز التي هي أساسا غرائز جنسية وعدوانية، لا يقبلها الشعور، ومن ثم يتم كبتها.

لقد أنتج أوليڤييه بمساعدة خاصة من أرنست جونز Ernest Jones[3] ـ كاتب السيرة الشخصية لفرويد ـ نسخة من هاملت تؤكد على نحو خاص على عقدة أوديب المفروضة عليه. وقد لعبت ممثلة شابة على درجة واضحة من الجاذبية دور أم هاملت، وكان «هاملت» يداعبها بطريقة جنسية شديدة الوقاحة.

وقد حدث الشيء نفسه بالنسبة لمسرحية عطيل. فقد أنتجت من خلال تصويرها الخاص لشخصية «إياجو» باعتباره جنسيا مثليا واضح الميول (وكانت الفكرة هنا هي أن إياجو قد انجذب مثليا نحو عطيل، ومن ثم رغب في إبعاد ديدمونة عنه باعتبارها منافسة له في حب عطيل).

تكمن المشكلة الخاصة بمثل هذه التفسيرات في أنه إذا كانت مثل هذه الدوافع المفترضة لاشعورية ومكبوتة، فإنه ينبغي ألا تكون شديدة الوضوح هكذا كما يتم تصويرها على المسرح.

وقد يمكن المجادلة هنا، على نحو مماثل، ومن خلال استخدامنا لمصطلحات من مجال التحليل النفسي فنقول إن تكوين رد الفعل Reaction formation [4] (تحويل القوس المشدود للخلف إلى الاتجاه المعاكس)، قد يكون من الأمور القابلة للملاحظة من جانب الجمهور أيضا. وعلى رغم هذه المخاطر الخاصة باستخدام التحليل النفسي في تجسيد الشخصيات

على المسرح، هناك طرائق مرهفة أخرى يمكننا من خلالها توصيل الدوافع الأساسية إلى الجمهور. فمثلا المرأة التي تكون منجذبة جنسيا إلى شخصية أخرى قد تظهر هذا من خلال التأنق في ملبسها، أو من خلال إعادتها ضبط أزرار قميصها الخارجي. كذلك فإن النفور قد يتم التعبير عنه من خلال ابتسامة زائفة (انظر الفصل الخامس).

فن تصميم الحركة مسبقا Advance «Choreography»

أحد المبادئ الرئيسية في التمثيل التقني هو أنه وبمساعدة المخرج ـ ولكن على نحو خاص من خلال التدريب الخاص ـ ينبغي أن تحدث كل حركة، وكل إيماءة، وكل توقيت خاص بكلمات الدور، ينبغي أن يحدث ذلك كله من خلال تسلسل مخطط، قد تم التدريب عليه سلفا على نحو جيد. فالجوانب الجغرافية الخاصة بالأداء مثلا، ينبغي ألا تترك كي تحدث على سبيل المصادفة، أو تترك كي يتم تقرير الأمور بشأنها ذات ليلة معينة، وهناك مبررات كثيرة لهذا الإعداد المسبق.

فعدم الإعداد يتضمن نوعا من عدم المراعاة لمشاعر الممثلين الآخرين في التنبؤ بالحركة التي تحدث الآن في المسرحية. فالممثل الذي يكون في المكان الخاطئ، وفي الزمن الخاطئ، من المحتمل أن يقوم بإفساد أداء ممثل آخر أو ممثلين آخرين، أو ربما يقوم، حتى، بإفساد مهام الفنيين المسؤولين عن إضاءة المسرح.

إن الأداء على خشبة المسرح من المفترض أن يكون جهدا خاصا بفريق العمل كله، ويقوم المخرج بدور المنسق لهذا الجهد. إن أداء الممثلين ينبغي ألا يفسد فيتحول إلى صراع تنافسي بين الممثلين، حيث يحاول كل منهم أن يبرز نفسه على حساب الآخرين، «أي يجتذب أضواء أكثر مما يستحق»، أو «أن يسرق العرض».

وهناك مبرر آخر للتخطيط المسبق للحركة وتوقيتها. ويتمثل هذا المبرر في أن مثل هذا النظام، وعلى العكس مما قد يبدو، هو نظام محرر لأداء الممثلين. فمع التحرر من عدم اليقين أو الحيرة المكانية (أي ألا يكون المرء مضطرا لاتخاذ قرارات لحظية حول ماينبغي عليه أن يفعله لاحقا، وحول الموضع الذي ينبغي أن يتجه إليه بعد ذلك)، يكون قادرا على التركيز على

جوانب أخرى من أدائه أو من أدائها: كالتلوينات الصوتية في كلمات الدور الخاص به، وفي تعبيرات الوجه، أو حتى أن يعيش دوره بصدق. وعلى الشاكلة نفسها، ينبغي أن يكون المغني قادرا على التركيز على الموسيقى وعلى إنتاج الصوت. فالإعداد التام يمنح الثقة، ويسهل عمل الذاكرة. وتجعل الروابط المتسقة بين الموضع والحركة وكلمات الأدوار والموسيقى (إن وجدت) من المتتاليات التمثيلية (أوعمليات التتابع في التمثيل داخل العمل) أمورا يسهل تذكرها.

وتوضح واقعة ما حدثت عند إنتاج خاص لأوبرا «ريجوليتو» في كوفنت جاردن، الحقيقة القائلة بأن الأحداث غير المتوقعة على خشبة المسرح يمكنها أن تحدث نوعا من الهفوات في الذاكرة. فالباريتون الذي كان يغني دور البطولة في هذه الأوبرا كان قد أدى هذا الدور مرات عدة باللغة الإنجليزية. لكنه في تلك المرة كان يقوم بذلك لأول مرة بالإيطالية، وقد حدث أنه، وبالضبط عند بداية لحن ريجوليتو الرئيسي، عندما كان يطالب بعودة ابنته من بين أيدي أحد رجال الحاشية الذي كان قد اختطفها، في تلك اللحظة بالضبط انهارت قطعة من المشاهد في خلفية خشبة المسرح وسقطت، محدثة التشتت لدى هذا المغني، مما أدى به إلى أن يرتد لحظة إلى اللغة الإنجليزية غير الرسمية... فغنى قائلا: filthy rabble vil razza, donnata مما أصاب جمهور المشاهدين بالدهشة الكبيرة.

التحكم في الفعل الدرامي Control of Action

يؤكد المنحى التقني حول التمثيل، بشكل كبير، أهمية مالا يقوم به الممثل، باعتباره يماثل في أهميته مايقوم به. إن العلامة الدالة على الممثل الهاوي الرديء هي ذلك التململ وعدم الراحة التي يبديها، مالم يقم بشيء معين يود القيام به. ويميل الممثلون غير ذوي الخبرة إلى القيام بحركات تململ عصبية بأيديهم، وإلى القيام بحركات خرقاء أو عصبية بأقدامهم، وغالبا مايدرك الجمهور هذه الحركات غير الضرورية (بشكل دقيق عادة) على أنها تعبيرات عن القلق.

ويرتبط ما سبق بواحد من الأسباب، التي تجعل من الصعوبة بمكان، بالنسبة لعديد من الناس، أن يقلعوا عن التدخين. لقد أصبحوا مدمنين

ليس فقط للنيكوتين أو لرائحة الطباق المحترق، لكن أيضا للطقس الخاص المتمثل في جذب علبة السجائر من جيوبهم وقدح أعواد الثقاب، وإشعال السيجارة، ووضعها في الفم، وإخراجها منه، ثم نفض الرماد المتبقي منها. ومن دون كل هذا النشاط يشعر المدخنون بافتقارهم إلى شيء ما يفعلونه بأيديهم، ومن ثم فإنهم خاصة إذا كانوا عرضة للقلق الاجتماعي يشعرون بالحرمان من طقسهم الخاص، خاصة عندما يوجدون في صحبة الآخرين.

لقد كان المخرجون في هوليوود، ومنذ عقود عدة مضت، يعرفون تلك الصعوبة التي يواجهها ممثلوهم عند القيام بأدوارهم، ويطلبون منهم إشعال سيجارة فعلا في كل مشهد (في الواقع، عندما لايكون هؤلاء الممثلون يجرون، أو يحاربون، أو يطلقون النار، أو يقبلون) ونادرا مايسمح بمثل هذا الترف للممثلين في المسرحيات الكلاسيكية أو في الأفلام الحديثة. إنهم ينبغي عليهم أن يقصروا اهتمامهم إلى أبعد حد على الكلمات التي ينطقونها، وعلى تعبيرات الوجه التي يبدونها، ومن ثم يكون عليهم أن يتعلموا كيفية التحكم في أيديهم وأطرافهم، وهي الحركات التي لو لم يحدث فيها مثل هذا التحكم لسببت التشتت بدرجة واضحة لدى المشاهدين.

يكمن الخطر في أن ممثلي «المنهج» قد يقنعون أنفسهم بالعروض غير المناسبة، وقد ينجم عن ذلك موجات من الفعل المضطرب، الذي لا صلة له بالموضوع الذي يمثلونه، وتحدث مثل هذه الأفعال غير المناسبة نتيجة لعمليات الإثارة الداخلية التي يلاحظون حدوثها لديهم. والمثال الذي يمكن ذكره هنا يمكن أن يكون خاصا بامرأة تتلقى أنباء عن موت زوجها، حيث يكون الصمت المذهل هو الاستجابة الواقعية، الأكثر احتمالا، بدلا من ذلك الانفجار المباشر في البكاء. ويعتبر هذا الصمت من الناحية الدرامية أكثر تأثيرا، وذلك لأنه يحافظ على التوتر ويعمل على تطويره، مقارنة بالبكاء الذي يعمل على خفضه أو تنفيسه.

المثال الآخر قد كان مرتبطا بما حدث عند اكتشاف «بترفلاي» أن «بنكيرتون» Pinkerton [(5)] قد عاد مرة أخرى، لكنه يصحب معه زوجة أمريكية. كذلك فإن الأفراد الذين يقررون الانتحار لاتظهر التعاسة عادة عليهم بشكل واضح. إنهم بدلا من ذلك قد يبدون هادئين ورابطي الجأش، وهذه الحقيقة مشتقة بشكل أكثر مناسبة من المعرفة السيكولوجية، أكثر من كونها مشتقة

من الخيال التعاطفي للإنسان. إن تقليل الحركة الجسمية إلى أبعد حد ممكن هو الأمر الأكثر كفاءة، وذلك لأن هذا التقليل من الحركة يجعل الأمور أكثر وضوحا، كما أنه يعكس ثقة ما لدى الممثل، بنفسه وبأدائه. وكلما قل عدد الإيماءات والحركات التي يقوم بها ممثل ما، كانت هذه الإيماءات والحركات أكثر دلالة، وأيضا كان حضوره مشعورا به على نحو أقوى، والمثال الجيد على ذلك هو أداء «أوليڤييه» حين كان يمثل النسخة الكلاسيكية من فيلم «مرتفعات وذرنج Wuthering Heights» [6].

فلم يستمد أوليڤييه قوة أدائه المثيرة لشخصية هيثكليف Heathcliff من خلال ماقام به، حين أدى هذه الشخصية، بل من خلال مالم يقم به. وفي واحد من المشاهد التي لاتنسى ظل وجهه ساكنا كلية حتى جاءت فترة حاسمة، استجاب لها بأن رفع عينا واحدة من عينيه فقط.

لكن عددا قليلا من الأفراد هم الذين يتذكرون التأثير الانفعالي الكبير لأداء أوليڤييه في هذا الفيلم، وهم من يكونون واعين بالمدى الذي استخدم أوليڤييه الامتناع عن الفعل عنده، كمفتاح لإحداث مثل هذا التأثير.

يعتبر التحكم في الفعل مهما في الأوبرا على نحو خاص، وذلك لأنه، وفي الأوبرا، غالبا ما ينفذ هذا الفعل من خلال الموقف الذي تجد الشخصيات نفسها فيه، وكذلك من خلال المعنى الترابطي (أو الخاص بالموسيقى)، بحيث قد يكون أي شيء يضيفه المغني بعد ذلك مهددا للعمل كله فيخرجه عن الحدود المرسومة له. في بعض الأحيان يكون كل مايحتاج إليه المغني هو أن يفترض لنفسه دور الشاشة التي يسقط عليها الجمهور انفعاله المناسب. إنه يجب عليه ألا يفعل أي شيء هنا، فالجمهور يعرف من خلال السياق مايشعر به هذا المغني بداخله في تلك اللحظة. فمثلا، وفي الأغنية الشهيرة التي يغنيها مغن من طبقة الباريتون في أوبرا «حفلة تنكرية راقصة»، وهي أغنية «كنت أنت» التي يتم فيها الكشف عما شعر به «ريناتو» Renato من أذى وامتهان، عندما اكتشف تورط زوجته في علاقة مع الرجل الذي خدمه «ريناتو» بإخلاص، هذه الأغنية يتم إدراكها على نحو قوي من خلال تلك الفواصل الموسيقية شديدة الإثارة التي تؤديها الأوركسترا. ويعرف معظم المخرجين أن ذلك الإغراء الخاص الذي يدعوهم لجعل «ريناتو» يندفع في انفعالاته بشكل مواز للمزاج الغالب على الموسيقى، هو إغراء

ينبغي مقاومته بشدة. إن الموسيقى هي ماينبغي أن يستخدم على أفضل وجه للتعبير عن هذا الانفعال العنيف الذي يتأجج بداخله، فتأثيرها يفوق كثيرا تلك الحركات المتبخترة التي يقوم بها بعض المغنين في الأرجاء المختلفة لخشبة المسرح. إن مثل هذه الحركات قد تنجح فقط في خفض التوتر الانفعالي الموجود لدى «ريناتو»، في حين يكون المطلوب هو تصعيد هذا التوتر حتى يصل إلى النقطة التي يعبر عندها عن غضبه العنيف، خاصة عندما يثبت نظره على صورة شخصية مرسومة لـ «الكونت» الخائن، وفي هذه اللحظة فقط يبدأ في الغناء المعبر عن هذا الغضب العاصف.

يحتاج الممثلون إلى تعلم كيفية التحكم في حركاتهم، وذلك حتى لايتحول انتباه الجمهور نحو التركيز عليهم، في اللحظة التي ينبغي أن يكون هذا الانتباه موجها نحو مكان آخر غيرهم. وينبغي على المخرج أن يعقد العزم على أن يجعل كل لحظة، خلال العرض، خاصة بفعل له دلالته، وتكون وظيفة كل المؤدين الآخرين هي المساعدة في إنجاز هذا التركيز، وغالبا مايتم هذا من خلال انكبابهم هم أنفسهم على بؤرة الفعل هذه، والالتزام بها، بحيث يستطيعون توجيه مسار نظرة الجمهور إليها على نحو مناسب خلال العرض (حتى لو تم هذا من خلال إدارة ظهورهم أحيانا للجمهور).

إن الشيء المهم جدا هو أن هؤلاء الممثلين ينبغي عليهم ألا يتشتت انتباههم من خلال حركات خرقاء مفاجئة، أيا كان مصدرها، أو من خلال التواءات ما تظهر على بعض قسمات وجوههم، أو من خلال عمليات تنفس يستنشق فيها الهواء أو يحدث خلالها الزفير على نحو مسموع، أو غير ذلك من الوسائل المحولة للانتباه (انظر الفصل السادس).

إن عضو الكورس (الجوقة)، الذي يريد أن يلفت انتباه عمته التي تجلس في مكانها الخاص خلف المقاعد الأمامية في المسرح، يمثل مشكلة تتكرر بانتظام بالنسبة للمخرج، إنه يشبه في سلوكه هذا حالة الممثل غير المراعي لمشاعر الآخرين وحقوقهم، والذي يريد أن يكون مركز انتباه الجمهور طيلة الوقت، ولو على حساب كل المؤدين الآخرين من زملائه.

التمثيل الأوبرالي Operatic acting

للمغنين الأوبراليين شهرتهم غير الجيدة باعتبارهم ممثلين سيئين. وهم

جديرون بهذه السمعة على نحو معين؛ وذلك لأن بعض المغنين منهم يتم اختيارهم على أساس نوعية أصواتهم فقط. لقد كانت نيللي ميلبا Nellie Melba مشهورة بأنها قادرة على أداء إيماءتين فقط: إحداهما خاصة بالهوى أو الحب (وكانت تؤديها من خلال مد إحدى ذراعيها فقط)، والأخرى خاصة بالهوى المشبوب (وكانت تؤديها من خلال مد الذراعين معا). وللمغنين الإيطاليين، من طبقة التينور على نحو خاص، شهرتهم الخاصة هنا، وذلك لكونهم من المتمركزين حول ذواتهم بشكل لا أمل في إصلاحه. وقد شوهد أحدهم في «كوفنت جاردن» وهو يذهب متمهلا إلى الكواليس كي يشعل سيجارة، تاركا السوبرانو البائسة تقوم بتوجيه أغنيتها الطويلة صوب وجوده المفترض في مقدمة المسرح. وكان لمغن آخر عادة إثارة البلبلة والارتباك لدى البطلة التي يغني معها لحنا ثنائيا، خاصة عندما كان يوشك أن يصل إلى نغمة كبيرة، وكان ذلك يحدث من خلال أنه قد يذهب إلى مقدمة المسرح ويقف تحت الأضواء الأرضية footlights [7] ويغني هذه النغمة بقوة موجها غناءه إلى قاعة المشاهدة. إن هناك عنصرا من المنافسة يكون كامنا في ذلك، فالمغنون من طبقة التينور والمغنيات من طبقة السوبرانو أحيانا مايستمرون بقوة في غنائهم للآريات [8] أو الألحان الفردية المرتفعة بلا حدود ولاقيود، محاولين جاهدين أن يفوقوا الآخرين في قدرتهم على الاستمرار (وبدرجة قد تلحق الضرر بالمصداقية الدرامية المطلوبة).

عند دفاعنا عن المغنين لابد أن نقول إن التمثيل الأوبرالي يمثل صعوبات خاصة، حيث يحتاج المغنون إلى ملاحظة دقات قائد الفرقة الموسيقية. وعلى رغم أنهم قد يقومون بذلك على نحو جيد من خلال النظر بطرف العين أو زاويتها الجانبية (والجزء المكافئ لهذه المنطقة في شبكة العين زاخر بالمستقبلات العصبية للحركة)، فإنهم يميلون، خاصة عندما يفعلون ذلك، إلى أن ينظروا إلى قائد الفرقة كما لو كانت لهم عيون زجاجية. إنهم يحتاجون، لذلك، إلى توليد دقة (ضربة) beat داخلية خاصة بهم، وسواء كانوا يستطيعون رؤية قائد الفرقة الموسيقية أم لا، ويكون ذلك ضروريا من أجل توقع بدايات النغمات. إن الاعتماد على دقات قائد الفرقة وحدها قد ينجم عنه انزلاقهم أو تخلفهم إلى ماوراء الزمن الإيقاعي المناسب.

إن ماينبغي عليهم القيام به هو المضاهاة بين الإيقاع الداخلي والإيقاع

الذي يزودهم به قائد الفرقة الموسيقية، ويستلزم هذا وجود فعل إيقاعي تحت شعوري subliminal يكون موجودا في موضع ما من جهازهم التشريحي.

ويقيس بعض المغنين الوقت بشكل مرئي من خلال حركات أيديهم أو رؤوسهم أو جذوعهم كلها، ويكون هذا مثيرا لتوتر الجمهور وتوتر غيرهم من المؤدين أيضا (خاصة عندما يكون قياسهم مختلفا على نحو طفيف عن الزمن أو الإيقاع الخاص بقائد الفرقة). ويتعلم المغنون الأكثر خبرة أن يقيسوا الوقت من خلال بعض الأجزاء غير المرئية من جهازهم التشريحي، كإصبع القدم الكبيرة الموجودة داخل الحذاء مثلا.

ويطور بعض المغنين، خاصة خلال مسارهم التدريبي، حركات إيمائية مناظرة للتلوينات الصوتية Vocal Dynamics، وأكثر هذه الحركات الإيمائية المناظرة شيوعا ما نجده حين يصدر المغنون دفعات قوية تشبه الغرف للطعام بأيديهم، لتدعيم جملة صوتية متصاعدة في حركتها يقومون بغنائها، أو أن يقوموا بالوقوف على أطراف أصابع أقدامهم كي يصلوا إلى النغمات العليا. ويكون هذا الأمر طيبا خلال جلسات التدريب الصوتي، أما بعد ذلك فتكون هناك صعوبة في قمع، أو منع ، مثل هذه الحركات خلال الأداء، مما قد ينجم عنه أن تؤدي هذه النمطية المقحمة على الأداء إلى الإنقاص من قدرة الفرد على تجسيد الشخصية.

يتطلب التمثيل الأوبرالي أيضا إطالة أو مد الحركات، بينما يتم الاستكشاف للمشاعر موسيقيا. ويتطلب الأمر إقناع المغنين بأن الصوت والعين وحدهما يمكن أن يكونا كافيين لتنفيذ مراحل عدة من الموسيقى دونما حاجة إلى إقحام أي فعل زائد في العمل، وينبغي أن تمتد الإيماءات أو تنتشر بالشكل الذي يتفق مع البنية الموسيقية.

إن حركات الذراع التي تندفع مباشرة بقوة متجهة إلى الخلف عقب بدء تحريكها (وبشكل يشبه لكمة الملاكم الخطافية التي يؤديها بيده اليسرى)، تبدو حركة لا محل لها في مواجهة خلفية موسيقية تتحرك بتناغم نغمي واضح. وأحيانا ما يكون الأثر المطلوب إحداثه شبيها بتأثير الحركة البطيئة المصورة لمشاهد العنف في الأفلام السينمائية.

و على رغم أن هذه الحركة قد يكون الدافع وراءها وجود ميل سادي لاستراق النظر Sadistic Voyeirism إلى من يوجد خلف المؤدي. فإن المبرر

الوحيد المقبول لهذا الميل هو أن يكون معبرا عن خبرة إدراكية خاصة.

وتبدو الأحداث المرعبة التي تولد أحيانا استثارة عقلية عالية، على نحو غير عادي، تبدو أحيانا كأنها تشغل وقتا يفوق ذلك الجزء من الثانية الذي يستغرقه حدوثها الفعلي. والحال كذلك، فيما يتعلق بعواطف الشخصيات الأوبرالية ومآزقها المربكة.

إن العديد من أشكال الأداء الجماعي الموحد للمغنين الأوبراليين يمكن التعامل معه أو معالجته فقط باعتباره لحظات متجمدة من الزمن، وهي لحظات يتم فيها التعبير عن المشاعر والأفكار المعذبة في مقابل خلفية خاصة بلوحة أو مشهد يتسم بالسكون الكبير.

ولأسباب كهذه ، لا يمكن للتمثيل الأوبرالي أن يصبح طبيعيا، بالمعنى الذي يكون عليه عادة التمثيل في المسرحيات الحميمية والأفلام الحديثة.

ينبغي أن يعتمد المغنون دائما على قدر معين من التكنيك ، خاصة عندما يكون العمل الجماعي أمرا مطلوبا، هنا ينبغي أن يكون ثمة تخطيط مسبق، بحيث يتم الوصول إلى الفهم المتبادل أو المشترك بينهم، فيما يتعلق بموضع كل فرد، وأيضا ماينبغي أن يقوم به هذا الفريق بأكمله في علاقته بالموسيقى.

تعلم كلمات الدور Learning Lines

تتمثل إحدى المشكلات العملية التي يواجهها الممثلون والمغنون في أنه ينبغي عليهم أن يحفظوا عن «ظهر قلب» أجزاء كبيرة من مادة أدوارهم في الذاكرة. ويعتبر تطوير القدرة على تذكر الأدوار بشكل سريع أمرا له أهميته الخاصة بالنسبة للممثلين المحترفين؛ وإذا كان هؤلاء الممثلون يمثلون من الذخيرة الدرامية Repertory[9] ، فقد يطلب منهم أن يحفظوا عن ظهر قلب أدوارا عدة في آن واحد.

تتمثل إحدى طرائق فحص الإستراتيجيات الخاصة بتعلم كلمات الدور في أن نسأل الخبراء في المجال عن كيفية قيامهم بهذا الأمر. على كل حال، فإن الممثلين نادرا ما يتفقون حول أي الإستراتيجيات هي الأكثر كفاءة، وحول أي الإستراتيجيات التي يفضلها معظم أعضاء مهنة ما أكثر من غيرها. إنهم حتى لايتفقون حول ما إذا كان فهم كلمات الدور على نحو

كامل وتطوير إطار ذي معنى في أثناء تعلمها هو من الأمور المهمة أو غير المهمة، كما أنهم لا يتفقون حول ما إذا كان مجرد التكرار البسيط هو أمرا ضروريا أم لا. ويتناقش البعض الآخر حول أهمية المنحى الفوتوغرافي Photographic approach هنا (15).

وقد وصف الممثل الشهير هاري إدواردز Harry Edwards الذي ينتمي للعصر الفيكتوري، خبرته الشخصية الخاصة بالتعلم السريع في خطاب أرسله إلى البروفيسور هاري أوسبورن Harry Osborn (Osborn,1902)، حيث قال: «إن الملَكة الخاصة بحشو الدماغ (أو الإتخام cramming) بدور ما، أو الخاصة باختراقه على جناح السرعة، أي تعلمه بشكل سريع هي ملكة لا يمكن اكتسابها، دون شك، إلا من خلال الممارسة والخبرة الطويلة، وعبر تلك الأيام من الكدح الطويل الذي لا يعرفه ممثلونا الصغار اليوم. في تلك الأيام الخوالي، عندما كان الإعلان الليلي عن الحفلات المسرحية يتغير على نحو يفوق ما يحدث الآن، كانت القضية متعلقة بمدى الإلحاح الذي ينبغي تعلم الكلمات الخاصة بدور معين بشكل سريع في ظله.

ولم يكن من غير المألوف حينئذ أن تجد إنسانا يأخذ دورا في الصباح كي يمثله ليلا. ويقرأه صباحا، كما يقرأه عند ظهوره ليلا، على خشبة المسرح، ويحدث هذا بالنسبة لكل مشهد، ويثبت هذا الممثل، على نحو آلي، في ذاكرته، ذلك الشكل الخاص بالدور المكتوب، والشكل نفسه للكتابة باليد، والموضع نفسه الخاص لكل حديث على الورقة، والتتابع نفسه الخاص بالكلمات، والأشخاص، وكل تلك التفاصيل التي قد تظهر أمام العين الخاصة بالممثل. وهكذا فإنه قد يكتسب الكلمات ولكنه لا يكتسب الإحساس الخاص بها دائما، حيث إنه قد لا يكون لديه الوقت الكافي للتفكير في السياق، وفي بعض الحالات، خاصة إذا أعطيت تلميحة أو إلماعة خاطئة فإنها قد تخرج هذا الدارس بعيدا عن المسار وتقلب النظام الخاص بالمسرحية كله رأسا على عقب.

لقد عرفت شخصيا العديد من هذه الحوادث المثيرة للسخرية، التي حدثت نتيجة لهذه المغامرات الفاشلة. وفي أيامي الأولى كان علي أن أقوم بالكثير من هذه الدراسات السريعة وهذا الحشو، وعقب بدايتي في تمثيل بعض الأدوار الرئيسية مباشرة، درست ومثلت ستة أدوار طويلة في

أسبوع واحد، وقد كنت على ألفة كاملة بدورين اثنين منها فقط. وذات مرة أخذت دور «سير چون فالستاف» في الثانية عشرة ظهرا وقمت بأداء الدور على نحو تام ليلا. ولست في حاجة إلى القول لك إنني لم أكن قادرا على إدراك المعنى الخاص بالشخصية، في ظل مثل تلك الظروف. وإحدى النتائج المترتبة على مثل هذه الدراسات المتعجلة هي أن الكلمات الخاصة بالدور لم تكن لتبقى بعد ذلك أو يحتفظ بها في الذاكرة. ويبدو أنها تتلاشى من الذاكرة بالسرعة نفسها التي يتم اكتسابها بها».

درس أنطونز ـ بيترسون Antons-peterson وسمايث Smyth (1987) «ذاكرة الذخيرة» Repetory memory أو ذاكرة الرصيد الدرامي، من خلال مقارنتهما بين الخبراء (الممثلين الكبار الراسخين) والممثلين المبتدئين (واستخدمت عينة من طلاب علم النفس كعينة مماثلة في السن والنوع).وتمت المقارنات بين الممثلين الكبار والمبتدئين فيما يتعلق بالإستراتيجيات التي يستخدمها كل منهم في الاستظهار أو الحفظ «عن ظهر قلب» لمقطوعات لفظية طويلة.

وقد تم تصوير هؤلاء المفحوصين على شرائط ڤيديو في أثناء قيامهم بتسميع المقطوعات النثرية بصوت مرتفع من أجل حفظها عن ظهر قلب في الذاكرة. وقد وجد هذان الباحثان أن كلمات مفتاحية Key words معينة، عادة ماتكون موجودة في بدايات الجمل والفقرات والعبارات الطويلة التي يتم التدريب عليها على نحو متكرر، كما لو كانت تستخدم كعلامات بارزة لتحديد القطع الصغيرة Chunks القابلة للتعامل معها بنجاح. وعلى رغم أن هذا الميل للتركيز على كلمات معينة ـ لاستخدامها بعد ذلك كهاديات للاستعادة أو التذكر ـ كان واضحا لدى أفراد المجموعتين من الممثلين الكبار والمبتدئين، على حد سواء، فإنه كان موجودا على نحو ملحوظ أكثر لدى الخبراء أو الكبار، مقارنة بالصغار أو المبتدئين. وقد كان هؤلاء الممثلون الخبراء أيضا أكثر، مثلا لتركيز جهودهم، ومن خلال نوع من الاختبار الذاتي والذي يتم من أجل اكتشاف ما إذا كانت قطعة ماقد تم تذكرها على نحو مناسب أم لا. وقد لوحظ أنهم يومئون برؤوسهم وأيديهم أو أقدامهم بطريقة معينة كما لو كانوا يضعون علامات معينة على الإيقاع الخاص بحفظهم للنصوص.

ويمكننا أن نفترض أنه بسبب تلك الفروق في مثل هذه الإستراتيجيات

أظهر الخبراء حفظا أسرع لتلك المقطوعات مقارنة بالممثلين المبتدئين.

تمكن البحوث، التي من هذا القبيل، علماء النفس من إعطاء المؤدين عددا من التلميحات أو الإشارات الضمنية الخاصة، حول كيفية قيامهم بحفظ المادة في الذاكرة حرفيا بشكل أكثر كفاءة. ومن هذه التلميحات مايلي:

1 ـ التقطيع chunking أو التجزئة: فبعد القراءة أو الاستماع للعمل ككل للوصول إلى انطباع كلي ماحوله ـ يماثل الانطباع الذي سيتلقاه به الجمهور ـ ينبغي تقطيع المادة الخاصة بالعمل إلى وحدات قابلة للتعامل معها، وينبغي أن تشتمل كل وحدة على هدف فرعي يتم الوصول إليه خلال عملية الحفظ أو التعلم لهذه الوحدة.

في البداية ستكون هذه (القطع) خاصة بجملة واحدة، أو بكوبليه، أو مقطع غنائي، أو بجملة موسيقية طويلة وينبغي أيضا أن يكون لها معنى معين، يتسم بالتماسك، أو مكتمل في ذاته.

2 ـ تجميع القطع grouping the chunks: فعندما يتم التمكن من حفظ هذه القطع الجزئية على نحو تام ينبغي تجميعها معا في أقسام أكبر، كذلك القسم الخاص بالدخول الأول إلى المسرح وحتى الخروج الأول منه مثلا، وذلك المقطع الأول من أغنية أو المقطع الأول (القسم الأول) من عمل موسيقي، وبعد أن يتم إنجاز هذا على نحو ناجح ينبغي أن تتقدم عملية التجميع نحو الحجم التالي الأكبر من الواحدات، مثلا، الفصل الأول، اللحن الأول، أو الأغنية الأولى، أو الحركة الأولى، وهكذا حتى يتم التمكن من العمل الكلي الكامل.

3 ـ الاختبار الذاتي Self testing: في كل مرحلة، وبدءا من مجموعة القطع الأولى، ينبغي اختبار الذاكرة من خلال إجبار المرء لنفسه على تكرار ترديده لهذه القطع، دون النظر إلى النص أو الاستماع للموسيقى. وتقوم هذه العملية بتشخيص أو تحديد مناطق الصعوبات الخاصة، بحيث يمكن للتكرارات التالية، أن تركز عليها بشكل أكثر كفاءة، وهي أيضا توفر ذلك الوقت الضائع الذي ينفق في تعلم جوانب أو أدوار أصبحت معروفة فعلا للممثل، وتخدم هذة العملية أيضا في ترسيخ آثار التعلم في الذاكرة على نحو أكثر عمقا، كما أنها تمنح طمأنينة للممثل بأن هناك تقدما قد أنجز

في حفظه للدور (وهذا يمثل نوعا من المردود والتدعيم الخاص). ومن أجل المعاونة في هذه العملية، يجهز بعض الممثلين شرائط تسجيل يسجلون عليها الدور الذي يتعين عليهم تمثيله، ويتركون مسافات خالية فيه بشكل كاف كي يدخلوا عليها كلمات الأدوار الخاصة بهم، ويمكن أن تستخدم مثل هذه الشرائط بعد ذلك، مثلا، لاختبار الذاكرة حتى لو كان الممثل يقود سيارة تحتوي على جهاز تسجيل.

4 ـ المباعدة بين التدريبات Spacing of practice: لاينصح بالعمل لفترة طويلة، فهذا ينجم عنه الإنهاك والارتباك أو التشويش. وهذا ليس مجرد مسألة متعلقة بالاستثمار غير الناجح للوقت أو الطاقة فقط، ولكنه يمكن أن يكون أيضا محدثا للضغط أو الإجهاد النفسي. فلا يستطيع معظم الناس أن يركزوا في تعلمهم بشكل كفء أكثر من 30 أو 40 دقيقة على نحو متصل. وبدلا من أن يجبر الممثلون أو غيرهم أنفسهم على التنفيذ للعمل، والاستمرار فيه أو حشوه في العقل بشكل قاس لايرحم، من الأفضل لهم أن يتمشوا قليلا في الحديقة، أو أن يفعلوا شيئا آخر، أو أن يكتفوا بالراحة فقط. إن هذه الفترات الفاصلة من الراحة ليست وقتا ضائعا، وذلك لأن ترسيخ المادة في الذاكرة يحدث خلال فترات الراحة هذه، حتى عندما نكون نائمين. وحقيقة الأمر أن الحصول على الكمية الكافية التي نحتاجها من النوم (سبع أو ثماني ساعات على نحو منتظم بالنسبة لمعظم الناس)، ربما كان هو الشيء الذي يفوق غيره من الأشياء أهمية، سواء بالنسبة للحفظ أو بالنسبة للأداء النهائي. ويعتقد «آلان» أن إحدى الوظائف المهمة للأحلام هي أنها تقوم بتخزين الخبرات اليومية (أو النهارية) في مواضع معينة في المخ، وهي مواضع ذات تداعيات أو ترابطات كافية فيما بينها، بحيث يمكن استعادة هذه الخبرات بشكل مناسب عندما تكون مطلوبة خلال اليقظة.

5 ـ التعلم داخل سياق Learn within context: بقدر ماتكون المادة قابلة للتدريب عليها، بقدر ماينبغي أن يتم تعلمها أو حفظها داخل السياق الكلي الخاص بالأداء النهائي، أي أن يتم هذا على خشبة المسرح الفعلية (أو في مكان مايحاكي أو يماثل هذه الخشبة بقدر الإمكان)، والمهمات نفسها أو الملحقات المسرحية Props [11] والأزياء نفسها، ومع الزملاء أنفسهم من

المؤدين، ومن خلال الأدوات الموسيقية نفسها، والأجهزة الصوتية وغير ذلك من الجوانب، فالكلمات الخاصة بالدور يتم تذكرها على نحو أفضل من خلال علاقتها بالحركات والمواضع على خشبة المسرح، وكذلك في ضوء المشاهد المسرحية المختلفة. والحقيقة أن أي هاديات متشابهة ستكون مفيدة تماما. ولعل هذا هو السبب الذي يجعل المخرج المتمرس يقوم بوضع الخطوط الكبرى للحركات أولا. ولا نتوقع أن يتم حفظ الأدوار عن ظهر قلب قبل أن يحدث هذا التخطيط للحركة.

يكون من الأيسر عليك إلى حد كبير أن تحفظ كلمات دورك بمجرد أن تعرف موضعك على خشبة المسرح. وأن تعرف أيضا ماينبغي عليك وماينبغي على الممثلين الآخرين القيام به عندما يتم النطق بهذه الكلمات. وبالشكل نفسه من العمل الفعال يكون الاختبار الذاتي الذي يقوم به الممثل مع نفسه أكثر دقة عندما يتجرد من الارتباط بأي سياق خاص، وهكذا فإن الممثل أو المغني الذي يريد أن يتأكد من أنه قد أحكم قبضته على المادة التي يتعلمها قد يتجول خلال هذه المادة ويديرها في رأسه في الليلة الخاصة بالأداء، وذلك حتى يكون ـ فقط ـ متأكدا من حدوث هذا التمكن لديه.

6 ـ الاعتماد على الحالة State-dependence: من الحقائق المثيرة للاهتمام حول التعلم أننا نتذكر الأشياء أفضل عندما نكون في الحالة البيوكيميائية والانفعالية نفسها، التي كنا عليها عندما اكتسبنا هذه الأشياء أو تعلمناها أول مرة (Goodwin et al, 1969).

وهذه الحالة هي حالة خاصة من حالات أثر السياق، فإذا كنت مثلا قد سمعت نكتة بينما كنت تحتسي شيئا مع أصدقائك في مكان ما، ستكون هناك فرصة أفضل لتذكر هذه النكتة عندما تكون في حالة مماثلة من الاسترخاء. وعلى الشاكلة نفسها، فإن المادة التي يتعلمها المرء وهو في حالة من الهدوء والرزانة يعاد إنتاجها على نحو أفضل عندما يكون المرء في حالة من الهدوء والرزانة. وهكذا فما لم يكن مفترضا أن يقوم المؤدي بالتمثيل وهو في حالة من السكر، فإن التدريبات ينبغي أن تتم في حالة من الهدوء والرزانة (أو الاعتدال).

إن الأثر الخاص بالاعتماد على الحالة ينطبق على تشكيلة واسعة من المخدرات، سواء كانت هذه المخدرات ترويحية recreational أو طبية، ويستخدم

هذا الأثر الخاص للحالة أيضا للتأثير في المزاج. (Bower, 1981).

إن الأشياء التي نتعلمها ونحن سعداء يتم تذكرها أفضل عندما نكون في الحالة نفسها من السعادة، والأشياء التي تعلمناها خلال حالة من الاكتئاب يتم تذكرها أفضل عندما نشعر بالابتئاس. قد يكون هذا الأثر صغيرا، لكنه ذو أهمية نظرية جديرة بالاعتبار، وقد يكون من المفيد بالنسبة للمؤدين أن يعرفوا بعض المعلومات عنه.

7 ـ التعلم الزائد Overlearning: فيما وراء النقطة التي تستطيع عندها أن تسترجع المادة التي تعلمتها، من خلال جهد مترو و واعٍ، هناك مستوى ما من مستويات الذاكرة يشبه عملية إعادة تشغيل أسطوانة (أو شريط) أوتوماتيكي. فمعظم الناس يعرفون الصلاة الربانية [12] وقسم الولاء للدولة The ford's prayer إلى الحد الذي يستطيعون عنده أن يقولوهما (أو يكتبوهما) بسرعة وسهولة، دون حاجة إلى إعمال التفكير حولهما.

ويمر عازفو البيانو بخبرة مماثلة عندما يكونون قد عزفوا مقطوعة ما مرات عدة إلى درجة أن أصابعهم تبدو وكأنها تعرف طريقها بسهولة ويسر إلى لوحة المفاتيح. قد لايكون هذا بالضرورة صالحا للإحساس الأكثر بالأداء الخاص بعمل ما، لكن التعلم الزائد قد يكون مفيدا إذا كان هناك أي نوع من المشقة الانفعالية أو الضغط يتوقع حدوثه خلال الأداء (مثلا خلال القيام بتجربة للأداء Audition [13] أو القيام بعمل مذاع بالصوت والصورة). إن الشريط الأوتوماتيكي Automatic Tape هو دون شك أقل عرضة للتأثر بالخوف أو التشتت مقارنة بالأداء الذي يحكمه الوعي أو الشعور.

8 ـ منهج المواضع المكانية The method of the loci: من الأدوات المساعدة المفيدة للذاكرة التي يمكن للمؤدين أن يستفيدوا منها مايسمى بمنهج المواضع المكانية. ويرجع تاريخ هذه الأداة إلى الخطيب الروماني «شيشرون» الذي كان يتذكر النقاط الأساسية من خطبته من خلال التجوال في موضع جغرافي معين كحجرة ما مثلا، وذلك من خلال عين عقله his mind's eye أو خياله، متابعا خلال ذلك مسارا محددا كان قد وضع أشياء معينة يمكن أن تخدم أو تعيد كهاديات في تذكره، وقد وضعت هذه الأشياء من خلال نظام ثابت معين.

في أيامنا هذه يستخدم المتحدثون عبارات مثل: «في المقام الأول» التي

تعكس استخداما ضمنيا لهذا المنهج. وحيث إن الممثلين والمغنين يكونون قادرين على الحركة الطبيعية حول خشبة المسرح، فإن هذا المنهج هو منهج فعال على نحو خاص. فمثلا قد يتم التعبير عن العاطفة المتطرفة بشكل خاص عند الجانب الأيسر من الخشبة وتعقبها حركة عبور إلى الجانب الأيمن عندما يرد القول حول كتابة خطاب معين مثلا. وقد توضع نخلة متخيلة An imaginary bee عند مقدمة المسرح، كي تذكر بالقول «أكون أو لا أكون» To be or not to be وهكذا، لكن القصور الوحيد الخاص بهذا الأسلوب قد يكون متعلقا بمدى البراعة المتوافرة للمؤدي.

9 ـ فن تقوية الذاكرة Mnemonics: عندما يكون من الضروري حفظ قائمة من البنود التي تحتويها بنية لا تتسم بالمنطقية بدرجة كبيرة، قد يكون من المفيد أن نبتكر مذكرا شخصيا personal prompter (أو أداة شخصية للتذكرة) من نوع معين.

وهناك العديد من حيل تقوية الذاكرة الشهيرة التي يستخدمها أطفال المدارس لتذكر أشياء كالجدول الدوري في الكيمياء مثلا... لكن المؤدين عليهم أن يطوروا فنون تقوية الذاكرة الخاصة بما يتفق مع حاجتهم الخاصة. فمثلا نحن نجد أن أغنية «هناك مكان ما لنا» there's a place for us المأخوذة من «قصة الحي الغربي» West side story [14] تنتهي بالكلمات التالية: بطريقة ما، في زمان ما، في مكان ما Somehow, someday, somewhere. وحيث إنه ليس هناك منطق خاص لهذا التسلسل قد يكون من المفيد أن نفكر في التحية الشائعة في ولاية تكساس Texas greeting، وهي «Howday» وتعطي هذه التحية البندين الأولين في الترتيب (How and day)، بينما تترك البند الثالث Where في الموضع الأخير. ومهما كان ماتبدو عليه حيل التلاعب اللفظي هذه من عدم براعة في البداية، فإنها قد تزودنا بعناصر للتذكر ا.

5 التعبير الانفعالي

يستخدم البشر لغتين منفصلتين تماما، وقد تتفق هاتان اللغتان في الرسائل التي تنقلانها أحيانا، أما في أحيان أخرى فيحدث الصراع بينهما. إحدى هاتين اللغتين هي اللغة اللفظية أو اللغة المنطوقة، وهي اللغة التي نكون نحن جميعا على ألفة بها سواء كانت هي اللغة الإنجليزية أو الفرنسية أو العربية أو أي لغة أخرى. إنها اللغة الصالحة لنقل المعلومات حول الحقائق والأشياء، وللتعبير المنطقي وحل المشكلات، كما أنها يمكن كتابتها أيضا. لكن هناك لغة أخرى أكثر عموما وهي تسمى لغة الجسد body-language، وهي لغة تستخدم بشكل لا شعوري، وتعبر عن الجوانب الأكثر حقيقية من ذواتنا، من مشاعرنا وانفعالاتنا وحاجاتنا واتجاهاتنا. وهذه اللغة هي الأكثر صعوبة في كتابتها، لكنها ربما كانت هي الأكثر أهمية في العلاقات الشخصية المتبادلة فيما بيننا، وهي أيضا اللغة الجديرة بالاهتمام على نحو خاص من جانب الممثلين والراقصين والميميين (أو الممثلين بالإشارات) mimists، وغيرهم من الفنانين المؤدين.

لاحظ أي شخصين يتحدثان في الجانب الآخر من الغرفة التي تقام بها حفلة ذات ضجيج مرتفع.

يا لها من مفارقة، إن ما ستجده عندما تلاحظهما أن مشاعرهما ونواياهما الحقيقية هي الأكثر وضوحا وجلاء بدرجة كبيرة، وذلك لأن محتوى حوارهما يتم إخفاؤه من خلال خلفية الصخب السائدة في الغرفة. ويسمى هذا المشهد بظاهرة حفل الكوكتيل Cocktail party phenomenon، وهي ظاهرة توضح قوة التواصل أو التخاطب غير اللفظي، وهو التخاطب الذي يحدث من خلال قنوات مثل وضع الجسم والإيماءة وتعبير الوجه. ويمكنك الحصول على مثل هذا الأثر من خلال خفضك للصوت خلال مشاهدتك تمثيلية تليفزيونية منزلية مثل «دالاس» أو «ديناستي». إن القيام فقط بملاحظة تفاعل الشخوص سيعطينا معلومات كثيرة حول علاقاتهم ومشاعرهم بعضهم نحو بعض. فالناس قد يتحدثون عن الطقس بينما ينغمسون في غزل صريح، أو بينما هم يمقتون بعضهم بعضا، أو يتنافسون بعضهم مع بعض.

لقد تعززت مكانة البحوث العلمية ـ التي اهتمت بدراسة هذا الموضوع ـ بدرجة كبيرة مع ظهور أساليب تحليل شرائط التليفزيون والفيديو. وهي الأساليب التي يمكن من خلالها المقارنة بين تأثيرات الصورة والصوت (انظر مثلا McHugo et al. 1985, Bull, 1987). وكما ذكرنا في الفصل الثالث، فإن البحوث التي أجريت حول المناظرات الرئاسية قد كشفت عن أن الناس يكونون الانطباعات ويصدرون أحكامهم بخصوص الفائز في الانتخابات، اعتمادا على أسس تتعلق بلغة الجسد الخاصة بالمرشحين وبدرجة تفوق كثيرا الاعتماد على مضمون ما يقوله المرشحون فعلا.

جذور التعبير الانفعالي Origins of emotional expression

لاحظ «دارون» في كتابه الكلاسيكي «التعبير عن الانفعالات لدى الإنسان والحيوانات» (1872) The expression of emotions in Man and Animals (1872)، أن الكثير من تعبيراتنا الانفعالية يمكن استنتاجها منطقيا من ميولنا أو نزعاتنا السلوكية. فمثلا: حركات الإطباق المحكم للأسنان، أو قبضات الأيدي هي إعدادات واضحة للقتال، ومن ثم فهي تكشف عن الغضب. ولأن أسنان «الفتى الشرس» تكون مطبقة، فإنه يميل لأن يتكلم بجانب فمه ويتنفس بشكل مسموع من أنفه مما يجعله يقترب في صورته من الثور الغاضب. ويماثل ذلك في وحشية الجذور تلك الضحكة التي تتم بفم مفتوح

وأسنان عارية وهي ضحكة مستمدة على نحو جزئي من إشارة التهديد البدائية (التي تشير إلى الاستعداد للعض أو التمزيق).

يتسم وجه الشخص الغاضب بتكشيرة عميقة (حيث يتم جذب حاجبي العينين إلى أسفل فوق العينين) وبفم مضغوط بإحكام (مبرزا للفك والأسنان)، ومزاج شاحب (حيث توجه مخزونات الدم إلى مناطق أكثر حيوية من أجل القتال كالعضلات ذات الرأسين biceps [1]، كما يتم دفع الرأس للأمام كما لو أنها توشك أن تنطح الخصم.

يتم الكشف عن الخوف أو الصدمة Fear or Shock أو إظهارهما من خلال الطرائق التالية:

ـ تجميد الحركة والصمت (وذلك من أجل أن يتحاشى الكائن أن يُكتشف، وأيضا من أجل أن يحدد موضع الخطر).

ـ فتح العينين بشكل واسع ومتيقظ أو نشط، مع تحريك الرأس من جانب لآخر (أيضا من أجل تحديد موضع الخطر، خاصة من خلال وسائل صوتية).

ـ توتر عضلات الجسم ونابضتيها Body muscles tense and sprung (أي يكون الكائن مستعدا للهرب السريع عندما يتم تحديد الاتجاه المناسب بشكل مثالي).

ـ التنفس الواضح (وذلك من أجل زيادة إمدادات مخزون الأوكسجين الذي تحتاج إليه العضلات، وهو جزء من رد فعل أو استجابة الأدرينالين العامة).

ـ البحث عن التلامس الجسمي أو التقارب مع الآخرين أو مع الأشياء. فإذا كانت هناك حوائط أو أشجار موجودة، فإن القرد الخائف سوف ينجذب نحوها، ويمسك بها أو يستند إليها أو ينبطح بجوارها أو خلفها كي يشعر بأنه أكثر أمنا.

أما الهم Worry أو القلق Anxiety فهو عادة ما يستدل عليه بواسطة الحركات العصبية: كالخطو جيئة وذهابا، والهرش في الرأس، وطقطقة أو فرقعة الأصابع، وضغط أو عصر اليدين. وقد يفهم هذا كله باعتباره توجها ما من توجهات حل المشكلة، فيه تقوم الحركة الجسمية بالمعاونة في المحافظة على حالة الاستثارة العامة، ومن خلال ذلك تقوم هذه الحركات بتقوية

طاقة المخ (أو إضاءته أكثر)، بالإضافة إلى أنها تقدم منظورا متغيرا على نحو دائم خاصا بالبيئة، وهو المنظور الذي يمكن أن يؤدي إلى ظهور فكرة جديدة.

على كل حال، قد تمثل الحركة غير المستقرة صراعا سلوكيا، أو أنها قد ترجع ببساطة إلى الحاجة إلى توليد المزيد من الأدرينالين. وإضافة إلى كل ذلك، فإن رد الفعل الإنساني في مواجهة الأزمات أو الضغوط إنما يعود بجذوره إلى تاريخنا التطوري القديم، حينما كانت الأزمات تستدعي أو تحتاج، غالبا، إلى رد فعل جسمي أكثر من حاجتها إلى حل عقلي مناسب.

يعتبر الاسترخاء Relaxation نقيض الخوف والقلق، ومن ثم فهو يتم التعبير عنه، أو إظهاره، من خلال نقص ما في توتر العضلات (الذي قد يصل مقداره إلى ظهور حالة ما من غياب الإعداد أو الاستعداد للقيام بأي شيء).

ويُشار إلى الاسترخاء من خلال ابتسامة الأسنان المنفرجة وهي ابتسامة تكون ـ على عكس الضحك المقعقع ـ ودودة ومبهجة، وتعتبر نوعا من إيماءات الاسترضاء أو التهدئة. وقد لاحظ «دارون» أيضا أن الأطفال يعبرون عن الاشمئزاز أو القرف من خلال إبرازهم ألسنتهم خارج الفم وإصدارهم أصواتا تشبه ثغاء الخراف. ويشتق هذا السلوك، كما قال، من المنعكس البدائي الخاص بالقيء، أو الرفض لشيء سيئ المذاق. إن الاشتقاق نفسه الخاص بكلمة disgust قد يبدو كأنه يؤيد مثل هذا التفسير. فحتى «الراشد المتحضر» يعبر عن احتقاره من خلال نغمة صوتية يصدرها من زوره المفتوح، كالنخير sneering، وهي طريقة أقوى من الطريقة التي قد يقول الشخص النفاج أو (المدعي) Oh really أو صحيح!! أو حقا!! من خلالها.

هناك في الصرخة scream، فيما يبدو، ثلاثة مكونات تطورية كبرى؛ وهي مكونات تمتزج فيما بينها بنسب مختلفة وفقا للموقف: فهي تعبر عن تحذير ما للرفاق من النوع نفسه، فيما يتعلق بخطر معين ينبغي الهرب منه، وهي تستخدم أيضا لطلب العون أو المساعدة من أي رفيق يتسم بالقوة الكامنة التي تسمح له بالمساعدة، كما تستخدم كذلك كمحاولة لبث الخوف في قلوب الأعداء.

وقد استخدم هذا الجانب الأخير من مكونات الصرخة في الماضي،

عادة في التدريبات التي تتم بالحربة في القوات المسلحة، وفي الفنون العسكرية كالمصارعة اليابانية مثلا. وبصرف النظر عن الإمكان الخاص باستخدام الصرخة لبث الخوف في قلوب الأعداء، فإنها ـ الصرخة ـ من الممكن أن توظف كوسيلة معاونة للمحارب في مواجهة الخوف الذي يعتمل بداخله هو نفسه (أي كوسيلة مدعمة للروح المعنوية للمحاربين تماثل في دورها الصفير أو مزامير القرب).

البكاء والنشيج Crying and Whimpering

هما تعبيران عالميان على نحو واضح، وهما يعبران عن الأشكال المعتدلة أو الأكثر إزمانا more chronic من الأسى (أو الحزن أو الفجيعة)... والبكاء والنشيج مشتقان من الإشارات الطفولية التي يعتقد أنها تستثير الغرائز الوالدية/ الحمائية Parental/ protective insticts لدى الكبار الأكثر قوة، وغالبا ما استخدمت الإناث الراشدات هذه الإشارات الدالة على الضعف، بشكل يفوق استخدام الذكور الراشدين لها. إضافة إلى بعض الخصائص المميزة، المرتبطة بالوجه لديهن كالعيون الواسعة والبشرة الناعمة.

تظهر بعض تعبيرات الوجه على نحو مبكر جدا خلال مرحلة الرضاعة مما لا يدع مجالا للشك في كونها غالبا تعبيرات فطرية. فالرضع الذين يكون عمرهم يوما واحدا أو يومين فقط يميزون بين أوضاع الوجه الدالة على السعادة، أو الحزن، أو الدهشة والتي تصطنعها الأم، ويقومون بمحاكاتها أيضا. وعلى الشاكلة نفسها، فإنه يفترض أن الإيماءات ذات الصبغة العالمية عبر الثقافات المختلفة هي إيماءات فطرية أيضا.

فمثلا، في جميع أرجاء المعمورة «يومض» حاجبا العينين أو يتحركان حركة سريعة مفاجئة برفعهما تعبيرا عن الدهشة السارة، وذلك عندما نقوم بتحية صديق قديم لنا لم ننعم بمشاهدته منذ وقت طويل. وللابتسامة والإيماء بالرأس (في انحناءة معينة) الدلالة الودودة نفسها في كل الثقافات، ومن ثم فهما يستخدمان بكثرة في المقابلات بين الأفراد الذين لا يفهم بعضهم لغة بعض. (مثلا تلك المقابلات بين رجال الأعمال الأمريكيين واليابانيين). وليس تعبيرات الوجه فقط هي التي لها دلالة عالمية. فأوضاع الجسم الكلية (في مقابل الإيماءات التي تنحصر في أحد الأطراف أو في

جزء معين من الجسم) لها قوة التعبير نفسها عن المشاعر، وتظهر هذه القوة التعبيرية غالبا عندما لا يحاول الشخص على نحو متعمد، أن يوصل بعض المعلومات حول انفعالاته الخاصة. ونحن عادة لا نجد صعوبة كبيرة في اكتشاف ما إذا كان شخص ما سعيدا أم حزينا أم خائفا، من خلال إدراكنا للتوجه العام أو «الاتجاه» العام لجسمه (الوضع المنتصب والمتعاظم في مقابل الوضع المنهار والمغلوب على أمره مثلا).

وكما سنرى في الفصل السادس، فإن فن الباليه قد يعتبر هو الامتداد الفني للغة أوضاع الجسد. فمتتاليات الرقص Dance sequence تنقل الانفعالات، كالذكورة أو الأنوثة، والفخر أو التواضع، والابتهاج أو الشعور بالأسى.

القواعد الاجتماعية Social Rules

على الرغم من أن العديد من الإيماءات بدائية الأصل، فإننا قد نعدل عمليات التعبير عنها بما يتفق مع المعايير واللياقة الاجتماعية. وأحيانا ما نلطف تعبيرا معينا، بأن نضيف تعبيرا آخر إليه كتعليق عليه. مثلا، قد نبتسم بعد الغضب أو الحزن، كما لو كنا نريد أن نقول «لا أريد أن استمر في هذا» أو «إنني أستطيع احتمال ذلك». ويتم كتمان بعض الانفعالات، وذلك لأن التعبير عنها قد لا تحمد عقباه، بينما انفعالات أخرى، قد لا نكون شاعرين بها على نحو حقيقي، يتم تلفيقها أو اختلاقها، إذا تطلبت الظروف الاجتماعية ذلك. وبشكل عام، فإن الانفعالات السالبة كالبخل والكراهية يتم كتمانها، بينما الانفعالات الإيجابية والودودة، هي ما يتم تزييفها والمبالغة فيها خاصة عندما نكون على الملأ أو وسط الناس. عند قراءتنا للغة الجسد من المهم أن نكون قادرين على التمييز بين الإيماءات ذات الأصل البيولوجي، والإيماءات المتعلَّمة ثقافيا أو اجتماعيا.

ومن الأمور الحاسمة هنا أيضا أن نفهم الشفرات أو الرموز المحلية Local Codes. لقد قتل بعض سكان جزر هاواي الكابتن كوك [(2)] كما هو واضح، عندما أساءوا فهم معنى العرض الذي اقترحه بأن يسلم بيديه على زعيمهم، واعتبروا هذا العرض تعبيرا عن التهديد أو الهجوم. وفي تاريخ أكثر قربا، أطلق اثنان من حرس السواحل الألبانيين النار على اثنين من

السباحين البريطانيين لأنهما أساءا قراءة إشارة إنزال راحة اليد أو تحريكها إلى أسفل، وفهماها على أنها تدل على ضرورة الابتعاد عن الشاطئ، وحيث يوصل سكان شمال أوروبا الإشارة الدالة «تعال هنا» من خلال إيماءة تحريك اليد إلى أعلى، بينما يستخدم سكان دول عدة في جنوب أوروبا إيماءة تحريك اليد إلى أسفل للدلالة على المعنى نفسه (Morris et al. 1979).

إن الممثل الذي يريد أن يجسد الدور الخاص بشخص ما ينتمي إلى حضارة أخرى، قد يحتاج إلى دراسة الإيماءات المميزة لتلك الجماعة التي ينتمي إليها هذا الشخص كي يكون أداؤه مقنعا.

يؤدي الإيطاليون العديد من الإيماءات بشكل يفوق مثيلها لدى سكان شمال أوروبا. لكن بعض هذه الإيماءات يبدو فاحشا بالنسبة للأمريكيين والأوروبيين.

فمثلا، كان أحد الرجال الإيطاليين يشاهَد غالبا واقفا على إفريز (رصيف) الشارع قبل أن يعبره، وكان يشاهَد وهو يتحقق من أعضائه التناسلية كي يتأكد من أنها على ما يرام من خلال تلمسه للزاوية المنفرجة الناشئة عن انفراج ساقيه، وذلك قبل أن يغامر بعبور الطريق. ومما لا شك فيه أن الإيطاليين يرون أن بعض سلوكاتنا تماثل في غرابتها تلك الغرابة التي نرى سلوك بعض الإيطاليين عليها.

في مواجهة الحجة القائلة بأن الإيماءات ينبغي أن تكون مناسبة للثقافة الخاصة بالشخصية الدرامية، هناك وجهة نظر تقول إن ثقافة الجمهور ينبغي أيضا أن توضع في الاعتبار. وقد وصف الممثل الروسي ومغني الأوبرا من فئة الباص (الجهير) فيودور تشاليابين Feodor Chaliapin في مذكراته (1933)، كيف جرحت مشاعره وشعر بالأذى عندما قام ممثل إيطالي معين بلعب دور ياجو باستخدام إيماءات مبتذلة وسوقية، وقد اعتقد «تشاليابين» أن هذه الإيماءات كانت فجة على نحو غير مقبول حتى لو كانت قابلة للتصديق، باعتبار أن ياجو الحقيقي قد يكون استخدمها. لذلك قد يفضل بعض المخرجين أن تكون الإيماءات، وكذلك الكلمات مشتقتين من الثقافة الشائعة لدى الجمهور.

ويحتاج الأمر أن نضع في اعتبارنا أيضا ما إذا كانت الإيماءات التي تؤدى على خشبة المسرح غير ملائمة للشخصية، وفي ضوء المنزلة التي

يكون عليها العمل في إجماله أم لا. إن هناك قرارات صعبة ينبغي اتخاذها غالبا من أجل الوفاء بهذه المطالب المتصارعة.

قراءة الانفعالات Reading Emotions

يتفاوت الناس بالنسبة للمدى الذي يستطيع الآخرون، غيرهم، عنده قراءة انفعالاتهم الخاصة (Ekman, 1972). وفي المتوسط تكون النساء أكثر تعبيرية (أكثر صراحة أو وضوحا في التعبير) مقارنة بالرجال، كما أنهن أفضل في استقباليتهم للرسائل من الآخرين (أي أنهن حدسيات intuitive أكثر).

وتوحي البحوث بأن الرجال أفضل في كتمانهم للانفعالات (من أصحاب الوجوه اللا معبرة poker faced[3]، لكنهم ليسوا على الدرجة نفسها من الأفضلية في قراءتهم للانفعالات (أي غير حساسين) Hall, 1978, Naller, 1986, Walk and Samuel, 1988. وقد تفسر هذه الفروق بين الجنسين تلك الشكوى المتكررة من النساء بأن شركاءهن الذكور «لا يتواصلون» معهن بشكل كاف، وكذلك تلك الشكوى المقابلة من الذكور بأن النساء يتوقعن منهم أن يكونوا قارئين لما يدور في عقولهن mind-readers.

هناك أيضا فروق ثقافية في توصيل الانفعالات أو التعبير عنها. فالأفراد الذين ينتمون إلى الشرق يتسمون بالغموض فعلا فيما يتعلق بهذا الموضوع، بحيث إنهم يستطيعون قراءة وجوه الأوروبيين على نحو دقيق، أكثر مما يستطيعون القيام بذلك بالنسبة للأفراد الذين ينتمون إلى جماعتهم العرقية نفسها (Shimoda et al. 1978).

وكذلك، وكما تم الإيحاء بذلك سلفا، فإن سكان جنوب أوروبا هم أكثر صراحة ووضوحا في التعبير عن انفعالاتهم، مقارنة بسكان شمال أوروبا.

يشير مصطلح الارتشاح أو التسرب Leakage إلى عملية الانتقال لتلك المشاعر التي يحاول المرسل للانفعال خلالها أن يكتم انفعالاته الحقيقية، أو يقوم بالتمويه عليها. فمثلا، قد تكون الابتسامة الزائفة قابلة للاكتشاف إذا تغيرت أو اختفت على نحو سريع، أو إذا ظهرت على الفم فقط وليس في العينين، كذلك أحيانا ما تشير عمليات ضغط أو عصر اليدين معا بقوة كبيرة، أو لمس أو إخفاء الوجه، إلى الضغط العصبي أو القلق الذي يحاول

المرء إخفاءه. فعندما نرى شخصا يضحك، بينما يقوم في الوقت نفسه بإخفاء جزء من فمه بيده، وهذا عادة ما يعني أنه يتسلى أو يلهو لكنه في الوقت نفسه، يدرك أن ما يضحك عليه ليس شيئا مضحكا فعلا.

إن اليد تستخدم هنا من أجل فرض بعض الرقابة على الوجه. وعندما يوجد صراع من هذا القبيل، فقد تشير الإيماءة غير المنافية للسلوك الاجتماعي (والأقل قابلية للاحترام) إلى الشعور «الحقيقي» الموجود لدى الفرد. وعلى رغم أهمية فلتات اللسان الغريبة التى أشار إليها فرويد، فإن المظهر الخادع الدال على التحضر يميل إلى أن يكون أضعف أو أوهن (أي يسهل اكتشافه) بالنسبة للغة الجسد مقارنة باللغة المنطوقة.

يصعب أحيانا قراءة انفعالات الآخرين من تعبيرات وجوههم وإيماءاتهم، وذلك لأن هؤلاء الأفراد أنفسهم يكونون في حالة من الصراع، فيما يتعلق باختيار الطريقة المناسبة للاستجابة، ولذلك فإن انفعالاتهم المختلطة تنعكس في شكل إشارات غامضة، ومن الشائع مثلا، أن يشتمل الوضع الجسمي المرتبط بالتهديد على مكونات خاصة تشتمل على كل من العداوة والخوف. وذلك لأن الفرد يكون غير واثق في مثل هذه الظروف في أن يحدد الخيار المناسب: القتال أم الهرب. وعندما يسود الدافع الملح نحو الهجوم تصبح التكشيرة أعمق والفم أكثر انضغاطا، وتزداد حركة اندفاع الرأس للأمام، ويصبح الجلد أكثر شحوبا. وعندما يوجد قدر أكبر من الخوف تتسع العينان ويزداد تحديقهما، ويطلق الفم زمجرة تكشف عن عدد أكبر من الأسنان، وتتراجع الرقبة للوراء، ويزداد احمرار الجلد قليلا (Morris, 1977).

اكتشاف الأكاذيب Detecting Lies

لنتذكر تعليق «جورج بيرنز» عن أن التمثيل «يعادل» الصدق المزيف، فالأمر الواضح هو أن دراسة الارتشاح أو التسرب هي من الأمور ذات الأهمية الجوهرية بالنسبة للمؤدين. ولذلك سنقوم بالتمعن الأكثر قربا في الكيفية التي يتم كشف عدم الصدق من خلالها.

عندما يحاول الناس إخفاء مشاعرهم، فإنهم غالبا ما ينجحون بدرجة جيدة تماما في التحكم في وجوههم، لكنهم يفشلون فيما يتعلق بحركات أجسامهم فتنفضح هذه المشاعر. فلا يسهل كشف الكذب من مراقبة الوجه،

لكن إيكمان Ekman وفرايزن Friesen (1974)، وجدا أن الكذب قد يتم فضحه أو اكتشافه من خلال تلك الحركات غير الضرورية التي تقوم بها اليد في اتجاه الوجه (هي محاولات جزئية لتغطية الفم ومنعه من الاستمرار في الكذب). إن لمس الوجه لا يعني بالضرورة أن المرء يكذب، لكنه يشير غالبا إلى توتر من نوع معين. كذلك يزيد الكذابون من استخدام حركات هز اليدين (في تعبير عن اللا مبالاة أو الاستهجان)، وكما لو كان يتم التنصل هنا من المسؤولية الخاصة بعدم الصدق اللفظي، من خلال جزء ما آخر من الشخصية، كذلك يتلوى الكذابون في حركاتهم ويتململون على نحو كبير كما لو كانوا غير مرتاحين بشكل عام، أو راغبين في الهروب من هذا الموقف برمته.

وحتى عندما تكون تعبيرات الوجه عادية ظاهريا، فإن تحليل الحركة البطيئة للصور الفوتوغرافية الخاصة بالكاذبين أحيانا ما يكشف عن وجود تعبيرات قلق صغيرة سريعة التلاشي والزوال لديهم، ومن هذه التعبيرات مثلا تلك التكشيرات التي تدوم كسرا من الثانية فقط، ثم تختفي، ويبدو أن مركزا مرتفعا في المخ هو الذي يقوم بحذف أو شطب هذا التعبير الخاص بمزاج اللحظة mood expression، وهو التعبير الذي ينشأ على نحو تلقائي، عند مستوى أدنى من مستويات المخ، ويقوم هذا المركز الأعلى بإصدار أوامره للوجه بأن يمتنع عن هذا التعبير. يستخدم التحليل الخاص لشرائط التليفزيون والفيديو الذي يفحص خلاله كل إطار من أطر الصور المسجلة واحدا بعد الآخر، يستخدم، الآن، كوسيلة لمراجعة أو فحص النوايا العدائية الممكنة الخاصة برجال السياسة الأجانب الموجودين في دولة ما.

وقد قامت، هنا، بحوث أكثر حداثة، من ناحية تاريخ إجرائها، ومنها مثلا بحوث (De paulo et al, 1988)، الخاصة بدراسة الهاديات غير اللفظية المرتبطة بعملية الميل الشديد للكذب. وقد اشتملت هذه الهاديات على اتساع إنسان أو بؤبؤ العين، وارتفاع درجة الصوت، والتعبيرات اللفظية المختصرة، وعمليات التردد خلال الكلام. وبمقارنة ذوي الدافعية ـ أو الميل ـ المرتفعة للكذب بذوي الدافعية الأقل للكذب وجد هؤلاء الباحثون أن الأشخاص الذين يحاولون جاهدين أن يفلحوا على نحو كبير في محاولاتهم للكذب، يميلون على نحو خاص إلى التحكم المرتفع في بعض إيماءاتهم

الخاصة. فهم مثلا ينظرون بعينين طارفتين نصف مفتوحتين blinking ويتحاشون التحديق في عيون الآخرين، ويحركون رؤوسهم وأجسامهم بدرجة أقل. ويظهر هذا مدى الصعوبة التي تكون عليها عملية اكتشاف الخداع أو المخاتلة لديهم. وفي ثقافتنا الخاصة نحن نميل إلى الاعتقاد بأن الأشخاص الذين يحركون عيونهم كثيرا هم عادة من الأشخاص الكذابين، وقد نتردد كثيرا في شراء سيارة مستعملة من بائع تظهر لديه هذه الخاصية على نحو كبير. ومع ذلك، فإنه إذا كان الناس يكذبون ويحاولون جاهدين في الوقت نفسه أن يتحاشوا حدوث الاكتشاف لهذا الكذب، فإنهم سيحاولون، على نحو متعمد، أن يكبحوا جماح أي إشارات يعتقد أنها قد تفضحهم، وينتهي الأمر بهم إلى المبالغة، على نحو متطرف، في استخدامهم لعملية الاتصال بالعين هذه، وبدلا من أن يلقي الشخص على الآخرين نظرات عجلى أو سريعة متقطعة، فإننا سنجده يحدق على نحو مباشر في وجوههم، بينما تنهمر الأكاذيب من فمه.

وفي الوقت نفسه، قد يبذل هؤلاء الكذابون جهدا عظيما لتحاشي النظر بعينين طارفتين نصف مفتوحتين أو القيام بحركات تلوي أو تململ معينة، وذلك لأن هذه الحركات كلها قد أصبحت معروفة على نحو كبير باعتبارها علامات تشي بالكذب.

وهكذا، فإن الشهرة التي حازتها تلك البحوث المبكرة التي أجريت حول اكتشاف الخداع قد تنتزع منها هذه الشهرة الآن، بحيث تتخلى عن اكتشافاتها ما لم تقم بالاهتمام بالآثار المقابلة باعتبارها الهاديات الجديرة بالنظر (أي بتلك الإشارات الخاصة «بالاستقامة» المبالغ فيها).

هناك مسار بحثي آخر له صلته بما نقوله (مثلا بحوث: De Turk and Miller, 1990)، ويتعلق هذا المسار بتلك الأشياء التي يبحث عنها القائمون بملاحظة الكذابين عندما يحاولون اكتشاف الكذب. وقد أظهرت هذه البحوث أن الهاديات الأساسية التي يستخدمها الأفراد للحكم على حدوث الخداع هي كما يلي، وفي ضوء أهميتها: البطء في بدء الكلام، تحاشي التحديق، التغييرات الكثيرة الخاصة بأوضاع الجسم، الوقفات المؤقتة غير المكتملة في الكلام، الابتسام المختزل أو القصير، الكلام الأبطأ، ارتفاع درجة الصوت وحدوث أخطاء وعثرات في الكلام. والشيء الجدير بالاهتمام

فيما يتعلق بهذه القائمة، هو أنها تتفق على نحو ضعيف مع الهاديات غير اللفظية الفعلية المصاحبة للخداع. فارتفاع درجة الصوت والكلام الأبطأ أو المتردد هي الهاديات المستخدمة بشكل صحيح.

أما الهاديات الأخرى فهي سريعا ما تصبح مؤشرات غير صادقة (فكما لاحظنا، فإنه عندما تكون الدافعية للخداع مرتفعة، قد يكون عدد تغييرات أوضاع الجسم مؤشرا عكسيا وذلك لأن الشخص المخادع قد يقلل من هذه الحركات على نحو متعمد إلى أبعد حد ممكن). ومن بين الهاديات التي تعتبر الآن صادقة، ولكنها كانت قد أهملت من جانب معظم المراقبين اتساع بؤبؤ العين، تقليل الطرف بالعينين، الحركات الأقل بالرأس، والمنطوقات اللفظية الأقصر.

وهكذا تكشف هذه البحوث التي أجريت على لغة الجسم المرتبطة بالخداع عن لعبة مركبة خاصة بالتخمين الثاني Second-guessing يحاول خلالها الكذاب أن يبقي العلامات الدالة على خداعه في طي الكتمان، بينما يحاول القاضي أن ينظر إما إلى العلامات المباشرة على الكذب أو إلى المحاولات الصارخة لإخفاء كل المظاهر الدالة على الكذب.

وكلما زادت معرفة الناس حول لغة الجسد أصبحوا أكثر حنكة ودراية في كشفهم لأكاذيب الكاذبين. وبينما يخفي الأطفال ببساطة الفم خلف اليد (كعلامة واضحة لدى معظم الراشدين على الشعور بالذنب)، فإننا عندما نتعامل مع الراشدين علينا أن نبحث على نحو متزايد عن العلاقات الأكثر دقة وخفاء ودلالة على حدوث الارتشاح أو التسرب.

درس العلماء أيضا الفروق بين الشخصيات في القدرة على الخداع. فقد جعل «ريجيو» Riggio وساليناس Salinas وتوكر Tuker (1988) بعض الطلاب يقومون بعروض مصورة على شرائط فيديو، تدور حول بعض القضايا الاجتماعية السياسية، وقد كانت بعض هذه القضايا تتعارض مع اتجاهاتهم الخاصة (خادعة) وبعضها الآخر يتفق مع هذه الاتجاهات (يخبر بالحقيقة). وقد حكم أشخاص آخرون على هذه العروض باعتبارها إما أكثر قابلية للتصديق أو أقل قابلية للتصديق. وقد كان الأشخاص الودودون غير المتحفظين وكثيرو النشاط هم أكثر المخادعين نجاحا (ممثلين متمكنين)، بينما تم النظر إلى الأشخاص الهيابين القلقين غير الآمنين والشاعرين

بالذنب باعتبارهم أقل إقناعا. وقد كان الأشخاص (المفحوصون) الذين بدوا كأنهم مدفوعون نحو «التزييف المتقن» على اختبار الشخصية (والحاصلون على درجة مرتفعة الكذب)، هم أيضا المخادعين الأكثر نجاحا على هذه المهمة المؤداة، والمسجلة على شرائط الفيديو. وقد يبدو مترتبا على ما سبق أن يكون الأشخاص الواثقون من أنفسهم والانبساطيون، التواقون لعرض أو تقديم أنفسهم في دائرة أفضل ضوء ممكن، هم الذين يمكنهم أن يكونوا أفضل الممثلين، وأفضل السياسيين.

الكذابون المشهورون Famous Liars

توافرت دوما أمثلة عدة خاصة بمشاهير أدلوا بتصريحات أمام جماهير غفيرة، ثم ثبت بعد ذلك أن هذه التصريحات كانت بالغة الزيف، وتعطينا هذه الأمثلة الفرصة لمراجعة ما إذا كانت هناك علامات معينة تشي بهذا الكذب في تعبيرات وإيماءات هؤلاء المشاهير. يعتبر المثال الخاص بكيم فيلبي Kim Philby أحد أشهر الأمثلة المناسبة هنا. لقد كان فيلبي موظفا ذا منزلة رفيعة في القوات السرية البريطانية (المخابرات)، وقد أدى هروبه المفاجئ ولجوؤه إلى الاتحاد السوفييتي إلى تأكيد الشكوك التي دارت حوله باعتباره كان عميلا للروس.

وبعد لجوء اثنين من زملائه أيضا (بورجيس وماكلين Burgess and Maclean)، ظهر فيلبي في فيلم إخباري بريطاني قصير وهو ينكر أنه كان خائنا. وعلى رغم أنه بدا ظاهريا واثقا بنفسه، فإن إبطاء حركة الفيلم بعد ذلك قد كشفت عن ارتعاشات معينة في الوجه دالة على الضغوط النفسية التي كان يعانيها. وقد أصبح معروفا الآن بشكل له دلالته أنه قد ابتسم ابتسامة عريضة سخيفة إلى حد ما مباشرة عقب إنكاره الكبير تهمة الجاسوسية. والمفترض أنها - هذه الابتسامة - تعكس صوتا بداخله يقول «يا للورطة... يا له من أمر مر بك... أو يا لها من نكتة طريفة أن أجلس هنا وأقول شيئا زائفا إلى هذا الحد المثير للسخرية».

لقد شوهدت الابتسامة غير الملائمة نفسها على وجه طالب من ميدلاند Midlands، ظهر في التليفزيون مستغيثا وطالبا المساعدة من أجل عودة آمنة لصديقته المفقودة، وهي التي ثبت بعد ذلك أنه قد قتلها قبل هذه المناشدة

بأيام قلائل، وأخفى جثتها تحت ألواح أرضية شقتها في أوكسفورد.

على رغم أن علامات الضغط النفسي قد يمكن كشفها، فإنه ليس من الممكن دائما التأكد مما تعنيه هذه العلامات. فخلال قمة المطاردة لقاتل ارتكب سلسلة من جرائم قتل النساء الشابات بحيث أطلق عليه لقب خليع يوركشاير The yorkshire ripper، تلقت الشرطة رسائل مسجلة على أشرطة من رجل يزعم أنه هو الخليع، ويوبخهم بشكل ساخر بسبب عدم قدرتهم على الإمساك به، وقد استخدم تحليل بصمة الصوت للوصول إلى استنتاج فحواه أن هذا الخليع كان واقعا تحت وطأة ضغط نفسي هائل، وهو ضغط افترض وقتها أنه قد نشأ في تلك المرحلة نتيجة الصراع الناجم من شعوره بالذنب بسبب الطبيعة المرعبة لجرائمه.

حقيقة الأمر أن تلك الرسائل كانت مرسلة من جانب أحد المخادعين. لابد أن مشكلته الحقيقية كانت شيئا مختلفا تماما عن هذه المشكلة التي كانت الشرطة بصددها، وربما كانت مشكلته هي كراهيته للشرطة أو خوفه، لسبب ما، من أنهم قد يطاردونه أو يقتفون آثاره.

مما لاشك فيه أن بعض الإيماءات ذات الصفة الخصوصية تكون ملازمة لعدم الصدق، وهي إيماءات تحدث بحيث تكون متسقة داخل الشخصية الكلية لفرد معين وتكون فريدة بالنسبة له أيضا: فخلال الفترة الخاصة بأزمة «ووترجيت» ذكر أن الخبراء قد استطاعوا أن يحددوا من خلال دراستهم للغة الجسد أن «ليونيد بريجنيف» كان يكذب عندما رفع حاجبي عينيه، وأن «إدوارد هيث» كان يكذب عندما هرش (حك) أذنه، وأن «ريتشارد نيكسون» كان يكذب عندما فغر فاه (أو فتح فمه). وقد كانت هذه الإيماءة الأخيرة، بطبيعة الحال، بمنزلة النكتة، لكنها نكتة توضح المبدأ الصادق الذي يضعه المحللون السياسيون في اعتبارهم، والذي فحواه أن معنى بعض الإيماءات هو معنى شخصي أكثر من كونه معنى ثقافيا أو غريزيا.

فبمجرد أن تتصدع الشفرة الشخصية لأحد السياسيين، أو تضعف، فإن تصريحاته التالية قد يمكن فحصها من أجل الكشف عن مقدار الصدق الموجود بها.

إن الخداع ربما كان مهارة ضرورية مطلوبة للسياسيين والديبلوماسيين، وذلك لأنه يكون عليهم أن يعبروا عن الاهتمامات الخاصة بحزبهم أو بدولتهم

حتى لو كانت هذه الاهتمامات تتعارض مع رأيهم الشخصي الخاص. ويميل السياسيون كذلك إلى أن إكونوا من النفعيين، بمعنى أنهم يقولون ما يريد الناخبون أن يسمعوه من أجل أن يقوموا بانتخابهم. لكن القدرة على الخداع ربما كانت أيضا على نحو واضح هي المخزون الخاص بالممثل، هذا الذي يعتمد على خلق إيهام بالصدق، بصرف النظر عن المدى الذي تكون عنده شخصيته الخاصة أو مشاعره الشخصية متفقة على نحو وثيق مع الشخصية والدور الذي يمثله أو غير متفقة معهما. ولعل هذا هو السبب في كون المنطقة الخاصة بالتسرب أو الارتشاح غير اللفظي للانفعال هي المنطقة التي لها أهميتها الخاصة بالنسبة للمؤدي.

الدفء والبرود Warmth and Coldness

من بين أكثر الأشياء أهمية، والتي نحتاج إلى معرفتها حول شخص آخر في التفاعل الاجتماعي اليومي، هو ما إذا كان هذا الشخص يحبنا أم لا؟ وهكذا فإن الدفء في مقابل البرودة هو بعد أساسي في لغة الجسد. وبصرف النظر عن الطقوس الاجتماعية الواضحة كالمصافحة والمعانقات والتحايا أو الترحيبات والهدايا؛ فإنه يتم التعبير عن الدفء من خلال التواصل بالعين، واتساع بؤبؤ أو إنسان العين، والابتسام والمجاملة والوضع الجسمي السمح أو غير المتحفظ، أي أن يجعل المرء نفسه قريبا أو متاحا لشركائه الآخرين في التفاعل.

أما البرود فيتم التعبير عنه من خلال إيماءات مناقضة لذلك: كأن يحول المرء رأسه بعيدا أو جسمه بعيدا عن الآخرين أو أن يكشر في وجوههم، أو يضع الحواجز بينه وبينهم. وعلى سبيل المثال، يمكن أن يمسك المرء بسيجارة مشتعلة بطريقة علنية أو صريحة، وبشكل يبدو كأنه يحافظ على المسافة الاجتماعية بينه وبينهم. ومن بين الإيماءات الأخرى التي تكشف عن الاختلاف أو الرفض أو عدم الاستحسان نجد الإيماءة الخاصة بالابتعاد عن الآخرين أو إدارة الظهر لهم (كما لو كانوا يتحدثون بصوت مرتفع مزعج، أو كانت هناك روائح كريهة تنبعث من أجسادهم)، وهناك أيضا حركة تمرير الإصبع عبر الأنف، وأيضا إغماض العين نصف إغماضة، وكذلك التقاط نسالة (خيط) متخيلة من ملابس أحد

الأشـخاص.

وقد زودنا جيرالد كلور Gerald Clore وزملاؤه من جامعة الينوي (1975) (انظر الجدول 1/5)، بقائمة مفصلة حول الإيماءات الدافئة والباردة. وفي مثل هذه القائمة تم ترتيب الإيماءات في ضوء الأهمية الخاصة بها، فالإيماءات الموجودة عند قمة القائمة هي التي قدرها المحكمون باعتبارها أكثر المؤشرات وضوحا ودلالة على القبول أو الرفض، وعلى التوالي. وهكذا فإن التواصل بالعين والتلامس هي إيماءات دافئة بشكل لاشك فيه. أما النظرة أو التحديقة الباردة، والنخرة بالأنف sneer أو التثاؤب المصطنع، فهي إشارات قوية تدل على الرفض.

عندما يجتمع الناس في مجموعات مكونة من ثلاثة أفراد، أو أكثر، يمكننا أن نعرف من منهم ينجذب نحو من، ويحدث ذلك ببساطة من مجرد ملاحظتنا للطريقة التي يعدل، كل منهم، أو ينظم الوضع الخاص بالأجزاء المختلفة من جسده. فمثلا عندما نجلس ونضع ساقا فوق الأخرى، يكون لدينا اختيار خاص لأن نضع الساق اليسرى فوق الساق اليمنى أو اليمنى فوق اليسرى. وعلى رغم أن بعض الأفراد تكون لديهم تفضيلات طبيعية خاصة فإنهم أيضا سيقومون بتعديل سلوكهم وفقا لاتجاههم الذي يتبنونه نحو الآخرين المحيطين بهم، فيستخدمون حركة تصالب الساقين هذه، إما من أجل تحويل جسدهم إلى الداخل، ومن ثم يكونون منفتحين وظاهرين على نحو واضح أمام الشخص الآخر، وإما أنهم يقيمون الحواجز بينهم وبين الشخص الآخر المجاور لهم.

وعندما يكون الناس في وضع الوقوف، فإن الاتجاه الذي تشير إليه أقدامهم قد يكون له قيمة تشخيصية خاصة في هذا السياق. فنحن نميل إلى توجيه أقدامنا نحو الاتجاه الذي نحب أن نسير إليه، ويكون لهذا الاتجاه تأثيره الخاص، بطبيعة الحال، وذلك لأنه يحول جسدنا نحو الشخص الذي نحبه، وفي الوقت نفسه، فإننا قد نستخدم أحد الأكتاف أو اليد التي تحمل قدحا وسيجارة كنوع من الحواجز المستخدمة في استبعاد أحد الأفراد من محادثة أو من دائرة اجتماعية معينة.

يسمى أحد أكثر المؤشرات رهافة ودقة ودلالة على الدفء الذي يستشعره فرد نحو فرد آخر بالانعكاس المرآوي mirroring. فعندما يكون شخصان في

حالة تناغم أحدهما مع الآخر (أي منسجمين معا بشكل جيد ويشعران بملاءمة كل منهما للآخر وبتعاونهما معا). فإن كل واحد منهما يستميل إلى ترديد الأوضاع والإيماءات والحركات الخاصة بالآخر (La France, 1982). وهناك أسماء أخرى تطلق على هذه الظاهرة مثل: التزامن الحركي synchrony وصدى الوضع الجسمي posturalecho (Morris, 1977)، وتعتبر هذه العملية عملية لاشعورية إلى حد كبير، وهي عملية تنقل الرسالة الصامتة القائلة «انظر، أنا أشبهك تماما». وربما كان مصطلح (عازفو آلات «الفيبرافون المجيدون» «Good Vibes» [4]، الذي كان شائعا في ستينيات القرن العشرين، مصطلحا يشير إلى هذا الإحساس الخاص بتزامن الحركة.

وتبين البحوث التي أجريت في كاليفورنيا على رواد الحانات الوحيدين أو المنفردين (مثلا: Moore, 1985)، أن الانعكاس المرآوي بشكل خاص هو أحد أفضل المؤشرات المفيدة في التنبؤ بمَن مِن هؤلاء الأفراد سيخرج من هذه الحانة أو تلك.

ويعلن الانقطاع غير الودي في التزامن الحركي نهاية العلاقة الناشئة. وعلى رغم أن الانعكاس المرآوي يتضمن أن يكون الأفراد موضع الاهتمام (المعنيون) مشتركين في الاتجاه نفسه، فإن الانعكاس المرآوي ليس بالضرورة اتجاها إيجابيا دائما. فالانعكاس المرآوي البارد قد يحدث أيضا، ومن ذلك مثلا ما يحدث عندما يدير كل فرد (من زوج من الأفراد) ظهره للآخر في محاولة منهما لخلق حواجز وعوائق متبادلة. والتحليل الذي تم من أجل الكشف عن طبيعة الشخص الذي يقوم بالعكس المرآوي لسلوك الشخص الآخر يعطي دلائل عمن هو الشخص المسيطر في هذه العلاقة.

وبشكل عام، يمكننا القول إن الشخص الذي يبدأ أو يستهل التغيرات في الأوضاع الجسمية التي يقوم الشخص الآخر بنسخها أو محاكاتها هو الشخص المسيطر في هذه العلاقة. هذا على رغم أنه في بعض الظروف قد يقوم الفرد الأعلى مكانة (بالعكس) بالمحاكاة المتعمدة لحركات شخص آخر تابع أو أقل منزلة من أجل أن يضعه في حالة ما من الشعور بالراحة (كما يحدث خلال القيام بمقابلة مهنية يتم من خلالها اختيار شخص ما لوظيفة معينة مثلا).

جدول رقم (1/5)

يوضح الإشارات غير اللفظية الدالة على القبول أو الرفض

(كيف تعبر امرأة عن الدفء أو العداوة تجاه رجل دون أن تنطق بكلمة؟)

الإيماءات الدافئة	الإيماءات الباردة
- تنظر في عينيه. - تلمس يده. - تتحرك نحوه. - تبتسم بشكل متكرر. - تحرك عينيها من قمة رأسه إلى أخمص قدميه. - يكون وجهها بشوشا ومبتهجا. - تبتسم بينما يكون فمها مفتوحا. - تبتسم ابتسامة عريضة. - تجلس في مواجهته على نحو مباشر. - تضم شفتيها. - تومئ برأسها بشكل معين يؤكد ما يقوله هذا الرجل. - ترفع حاجبيها (ربما دهشة). - تلعق شفتيها بلسانها. - تستخدم إيماءات تعبيرية بيدها في أثناء حديثها. - تفتح عينيها على اتساعهما. - تنظر نظرات سريعة عجلى.	- تحدق فيه بنظرة باردة. - تصدر بعض التعبيرات الدالة على السخرية. - تقوم بالتثاؤب المصطنع. - تكشر. - تتحرك بعيدا عنه. - تنظر إلى سقف الغرفة. - تخلل أسنانها (تنظفها بعود خاص لاستخراج ما بقي فيها من طعام). - تهز رأسها بشكل سلبي. - تنظف أظافر أصابع يدها. - تنظر بعيدا. - تدخن بشكل متواصل. - تزم شفتيها استياء. - تسحب يدها. - تطوف بعينيها عبر الغرفة. - تلعب (تتلاعب) بالبقايا المتبقية من الشراب في كأسها. - تطقطق أصابعها.

المصدر: Clore et al. 1979.

الغزل والحميمية Courtship and intimacy

عندما يغازل زوج من الأفراد، أحدهما الآخر، تحدث مبالغة في حجم الإشارات الدافئة المعبر عنها، فيحدق كل منهما في الآخر بعينين واسعتي البؤبؤين، وينصت إليه باهتمام شديد، ويفشي له العديد

من التفاصيل الشخصية الحميمية، ويبتسم كل منهما للآخر، ويضحك له ومعه كثيرا، كما يحاكي كل منهما أو يعكس مرآويا حركات الآخر (Morris, 1977, Marsh, 1988). وهما يميلان أيضا إلى شد عضلاتهما الجسمية بحيث يتمكنان من اتخاذ الوضع الرأسي المنتصب، الذي يبدوان عنده أكثر شبابا وأشد حيوية. وكثيرا ما تتم إمالة الرأس إلى الوراء كي تعطي طولا إضافيا، وتضفي انطباعا بخفة الحركة شبيها بخفة حركة الباليه. إنهما يوجهان نفسيهما بحيث يكون كل منهما في مواجهة شريكه أو أمامه، ويجعلان الأجزاء الحساسة من أجسادهما متقاربة، بينما يقومان في الوقت نفسه بإبعاد الأشخاص الآخرين من دائرة الاهتمام، وسواء كان السبب في ذلك هو أنهما يتابع كل منهما آثار الآخر، أو كانا يحاولان إحراق الكمية الإضافية من الأدرينالين الموجودة لديهما، فإن الإثارة الحادثة لديهما قد تجعلهما يدوران في حركة «رقص» دائرية بطيئة، بينما يقومان في الوقت نفسه بالحفاظ على وضع المواجهة المتميز الخاص بهما. ويعتبر التأنق في الملبس أو التهندم إحدى الإشارات الكلاسيكية المرتبطة بالغزل.

فعندما يكون الناس تواقين لأن ينظر إليهم الآخرون باعتبارهم جذابين، فإنهم يقومون بتعديلات بسيطة في ملابسهم: كأن يعدلوا من وضع أربطة العنق الخاصة بهم، أو أن يتلاعبوا بأصابعهم في الأزرار الموجودة في قمصانهم الخارجية، وهم يميلون أيضا إلى تصفيف شعرهم وتمشيطه على نحو جيد بأيديهم، كما أنهم يجتذبون الاهتمام إلى أعضائهم التناسلية من خلال الأوضاع المختلفة لأيديهم. فمثلا عندما يضع رجل إبهامه في حزامه في ذلك الوضع الذكري الكلاسيكي فإن أصابعه تشير إلى «عدة زواجه» الخاصة، وتغطيها بالضبط كما هي الحال عندما ترتدي امرأة ما فستانا (رداء) قصيرا مفتوح الصدر والظهر ومحبوكا على جسدها وتنورة مفتوحة في أحد جوانبها عندما تشعر بالرغبة في أن تُغازل، وبحيث تكون حركات جسمها مجهزة كي تقوم بالعرض لبعض الإشارات الجنسية مثل: فتحة الصدر والأفخاذ والشفاه البارزة.

يميل العشاق إلى الحديث معا حديثا منخفض النغمات، بحيث لا يسمع أحد سواهم رسائلهم الخافتة. إنهم يهمسون «بتفاهات حلوة» ويستخدمون طريقة الأطفال في الكلام التي تجدد التذكر بتلك الرعاية وذلك الإخلاص

والتفاني الأبوي القديم. إنهم يعبرون عن الرابطة القوية بينهم من خلال إمساك بعضهم بأيدي بعض، ومن خلال تشابك أذرعتهم معا، وكذلك من خلال تحديق كل منهم وقتا طويلا في عيني الآخر. ونتيجة لذلك قد يصبحون غافلين عما يدور حولهم.

الاتصال بالعين Eye contact

ربما كانت العيون هي أكثر أجهزة إرسال الإشارات الاجتماعية التي نمتلكها قوة، ولذلك أحيانا ما يطلق على العينين لقب «نوافذ الروح» windows of the soul. ويجد المعالجون المهتمون بتحسين المهارات الاجتماعية لمرضاهم أنه من الضروري أولا تصحيح جوانب القصور المرتبطة بتوزيع تثبيتات العين الخاصة بهم، وينطبق الأمر نفسه على المخرجين الذين يعملون مع ممثلين يفتقرون إلى الخبرة المناسبة. ويبدو بعض الناس في حالة من الخجل والسلوك المرتبك، وذلك لأنهم يتحاشون التواصل بالعين مع الآخرين إلى حد كبير، بينما يبدو البعض الآخر على درجة واضحة من البدائية وعدم التهذيب، وذلك لأنهم يحدقون في عيون الآخرين أكثر مما ينبغي.

يقوم الناس خلال المحادثات، التي تدور بينهم عادة، بالنظر في عيون بعضهم البعض لفترة تعادل ثلث وقت المحادثة، ويوحي الوقت الأقل من هذا على حدوث الشعور بالخطأ والذنب والملل أو عدم الاهتمام، أما الوقت الزائد على هذا فقد يدل على حدوث تهديد ما بشكل أو بآخر. لكن هذه مجرد معدلات تقريبية، وقد كشفت البحوث عن عدد من الاختلافات الأخرى ذات المعنى هنا (Argle and Cook, 1976) منها:

1 ـ يميل الأفراد إلى القيام بتواصلات بالعينين أكثر عندما يكونون في حالة استماع للآخرين، أكثر من قيامهم بهذا عندما يكونون هم المتحدثين.

2 ـ تستخدم اللمحة العابرة (النظرة السريعة) glance، التي يقوم بها شخص معين في اتجاه أشخاص آخرين على نحو متكرر «لتمرير الكرة to pass the ball» الخاصة بالمحادثة إلى الشخص الآخر، رجلا كان أم امرأة.

3 ـ يميل الأفراد الودودون إلى النظر إلى عيون الآخرين أكثر من الأفراد غير الودودين، كما تميل النساء إلى النظر في عيون الآخرين أكثر من الرجال.

4 ـ كما لاحظنا سابقا، فإن المحبين يميلون إلى التحديق في عيون بعضهم البعض للتعبير عن العلاقة الحميمية التي تربط بينهم، وهم كذلك يوسعون بآبئ (جمع بؤبؤ) عيونهم علامة على الاهتمام والاستثارة.

5 ـ هناك فروق ثقافية أيضا فيما يتعلق باستخدام الاتصال بالعين. فالإيطاليون يميلون إلى النظر فترة أطول من الإنجليز، مع ما يترتب على ذلك من اعتقادهم بأن الإنجليز يتسمون بالبرود، بينما يجد الإنجليز الإيطاليين متسمين برفعهم للكلفة، وتخطيهم للرسميات واللياقات بشكل كبير.

6 ـ يمكن أن يستخدم التحديق وسيلة لترسيخ السيطرة. وتعتبر «معركة العيون» The battle of the eyes إحدى اللعبات المعروفة جيدا بين الأطفال، ويمكن ملاحظة تفاعلات مماثلة لدى الكبار أيضا. ويميل الأشخاص التابعون أو الميالون للخضوع، والأقل مرتبة من الناحية الاجتماعية، إلى الانسحاب من مواجهة عملية تثبيت العينين المتحدية لهم. ونتيجة لذلك، فإنهم يميلون إلى قضاء قدر كبير من الوقت ينظرون خلاله إلى أقدامهم.

وهكذا، فإن الاتصال بالعين يمكن أن يستخدم وسيلة للبحث عن الحميمية، أو محاولة للابتزاز والتهديد. ويترتب على ذلك أن يكون تحاشي الاتصال بالعينين معبرا إما عن وسيلة لتحاشي العلاقة الحميمية، أو فعلا خاصا من أفعال الخضوع الاجتماعي. وفي حالة النساء الشابات الصغيرات قد يمثل التحاشي للاتصال بالعينين جانبا من نمط الحياء الذي يدرك باعتباره ملائما وجذابا. ووفقا لما ذكره بعض الأنثروبولوجيين (مثلا: Eibl-Eibesfeldt, 1989) قد يكون لهذا الحياء دلالته المرتبطة بالغزل، وذلك لأنه نشأ باعتباره دعوة طقسية للمطاردة. ومن أجل تدعيم (تأكيد) الأساس الغريزي لهذا السلوك، ذكر هؤلاء الأنثروبولوجيون الحقيقة القائلة بأن هذا السلوك يحدث حتى لدى الفتيات الصغيرات التي أصبن بالعمى منذ ولادتهن، ومن ثم كن غير قادرات على اكتساب هذا النمط السلوكي من خلال المحاكاة.

وسواء أكان هذا صحيحا أم لا، فإن استخدام العينين هو خاصية مرتبطة بالنوع (ذكر/أنثى)، بمعنى أن أنماطا معينة من هذا الاستخدام تظهر باعتبارها عادية ومعززة للوضع الخاص بأحد الجنسين، لكنها لا تكون

كذلك بالنسبة للجنس الآخر.

يحتاج الممثلون إلى أن يسيطروا على حركة العينين، وذلك لأن هذه الحركة تكون هي النقطة الجوهرية بالنسبة للجمهور، وهي ما ينبغي أن تكون الجزء الأول من الجسد الذي تسجل الأفكار الجديدة عليه.

وهكذا، فإن القيام بإيماءة ما أو إلقاء تعليق ما ينبغي أن تسبقهما عملية عقلية يتم الكشف عنها أولا من خلال العينين. فخلال عمليات الإنتاج بالغة السوء لعروض الهواء قد نشاهد ممثلا، وهو يشير إلى شيء معين قبل أن يراه أو أن يعلن فكرة معينة مباشرة قبل أن يفكر فيها.

تعبيرات الوجه Facial Expressions

حيث إن الوجه هو أحد الأعضاء كبيرة الأهمية بالنسبة للتعبير الانفعالي، فلن يكون مثيرا للدهشة أن تكون العمليات الجراحية التي يقصد من ورائها إزالة التجاعيد والتغضنات الموجودة أسفل العينين عمليات ذات فائدة محدودة بالنسبة للمؤدين، وقد تكون أيضا ذات نتائج معاكسة. وعلى رغم أن المؤدين قد يبدون أصغر سنا في الصور الفوتوغرافية الساكنة بعد عمليات التجميل، فإنهم غالبا ما يفقدون الخاصية التعبيرية المرتبطة بهم، وكذلك القدرة على الابتسام بشكل يتسم بالحيوية. وفي أسوأ الحالات ينتهي بهم الأمر إلى أن يصبحوا شبيهين بالدمى الشمعية المماثلة لشخصياتهم السابقة.

إن أهمية أن يبدو المرء دائما مفعما بالشباب والحيوية، هي ما يفسر حقيقة ما زعمه بعض المراقبين من وجود حضور بارز لأصحاب العيون الزرقاء في أفلام هوليوود الحديثة. وقد تذمر أحد النقاد بخصوص ما لاحظه في فيلم «شرطي بيفرلي هيلز» Beverly Hills Cop، من أنه فيما عدا الممثل الرئيسي في الفيلم الذي كان أسود [5] كان كل فرد آخر في الفيلم أزرق العينين. وقد يكون هذا القول منطويا على نوع من المبالغة، لكننا نعرف أيضا أن العديد من نجوم القمة في هوليوود هم أيضا زرق العيون (منهم مثلا: بول نيومان، وروبرت ريدفورد، وستيف ماكوين). ووفقا لما يورده صناع العدسات اللاصقة من بيانات فإن اللون الأزرق هو اللون المطلوب من الزبائن أكثر من غيره بدرجة واضحة. إن العيون الزرقاء تبدو صغيرة،

وذلك لأنها ترتبط بالرضع (بالطريقة نفسها التي يكون بها الشعر الأشقر الطبيعي هو الشائع أكثر لدى الأطفال مقارنة بالراشدين). ومن ناحية أخرى، فقد يفضل صانعو الأفلام العيون الزرقاء ببساطة لأنها أكثر تلوينا more colourful. فقبل فترة الأربعينيات، ربما كان الأبطال والبطلات ذوو العيون السوداء (كما هو الأمر بالنسبة لأوليڤييه) هم المفضلين أكثر من غيرهم، وذلك لأنهم يبدون أكثر تأثيرا في الأفلام المصورة بالأبيض والأسود.

ويعتبر الجانب الأيسر من الوجه الإنساني، بشكل عام، أكثر تعبيرية من الجانب الأيمن. وهذا الاستنتاج مستخلص من الدراسات التي كان يطلب فيها من بعض الأفراد أن يحددوا الانفعال الذي يحاول ممثل معين أن ينقله، وذلك من خلال النظر إلى صور فوتوغرافية لوجهه الذي تم تقسيمه من خلال القطع الخاص للصور إلى نصف أيمن ونصف أيسر. (Sackheim et al 1978).

والتفسير المحتمل لهذه النتيجة هو أن النصف شبه الكروي الأيمن The right hemisphere من المخ «يشعر» أكثر بالانفعالات، مقارنة بالجانب أو النصف الأيسر، البارد والمنطقي، وأن هذا الانفعال يتم نقله إلى العضلات الموجودة في الجانب المقابل (الأيسر) من الوجه التي يتحكم فيها الجانب الأيمن من المخ. وعندما يكون هذا الأثر كبيرا بدرجة كافية، ومن أجل أغراض عملية (وهو الأمر المشكوك فيه) فإن الممثل الذي يكون موجودا في الجهة اليسرى من خشبة المسرح، لابد أن ينعم بميزة خاصة فيما يتعلق بقدرته التعبيرية التي ترتسم على الوجه. على كل حال، فإن ميل التعبير الانفعالي لأن يكون مرتبطا بالجانب الأيسر من الوجه قد يكون صحيحا فقط إذا كان الانفعال يتم على سبيل التظاهر، (أي مصطنعا على نحو متعمد) بدلا من كونه يحدث على نحو حقيقي (Skinner, 1989). وقد وجد بعض الباحثين أن الانفعال الذي يأخذ بمجامع قلب المرء ينتشر ويسيطر على جانبي الوجه، وأن التعبير الذي يبدأ على نحو متعمد هو فقط ما يكون قويا في الجانب الأيسر من الوجه. ويبدو أن هناك مسارات عصبية مستقلة تشترك في هذه العملية. فخلال هذه العلمية تقوم القشرة المخية كلها بدور الوساطة في التعبير الواعي (أي المتعمد)، ومن ثم يكون هذا التعبير جانبيا Lateralized[6]، بينما تقوم أجزاء أخرى فرعية من قشرة المخ بدور الوساطة

في الانفعالات الأخرى الأكثر تلقائية (Rinn, 1984). هناك اضطرابان عصبيان متضادان، يحدث في أحدهما أنه عندما تحكي للمريض نكتة فإنه يبتسم، لكنك عندما تطلب منه أن يبتسم فإنه لا يستطيع. أما في الاضطراب الثاني فيحدث عكس ذلك، فالمريض لا يبتسم استجابة للنكتة، لكنه يمكنه أن يبتسم عندما تطلب منه أن يبتسم. لقد أشار بعض الباحثين إلى وجود فروق فردية فيما يتعلق بالقدرة الخاصة بالوجه facedness، وقد أصر سميث Smith (1984) على أن الناس يمكن تصنيفهم في ضوء السيادة الوجهية facial dominance، وأن أغلبية الناس من أصحاب الوجه الأيمن Right faced بينما الأقلية هم من أصحاب الوجه الأيسر Left faced، وتتحدد السيطرة من خلال النظر إلى جانب الوجه الذي يكون منفتحا وصريحا ومعبرا أكثر عن رغبة صاحبه في الاستماع لكل ما يقال له، ويتسم بوجود مسافة أكبر بين الفك وحاجب العين (أو الجبين) وبتغضنات وتجاعيد أقل، وهو الذي يميل أكثر نحو المستمع في أثناء الحديث. ويقال إن الفم يكون مفتوحا أكثر في الجانب المسيطر خلال الحديث. وقد زعم «سميث» أنه على رغم أن حوالي 80 في المائة من الناس من أصحاب الوجوه اليمنى، فإن الموسيقيين يميلون على نحو خاص إلى أن يكونوا من أصحاب الوجه الأيسر، وبشكل واضح السيادة لهذا الجانب من الوجه الكلي.

وقد أُعطيت تقديرات لكل مؤلفي الموسيقى والمغنين وعازفي الموسيقى الأوركستراليين، باعتبارهم من أصحاب الوجوه اليسرى (ربما لأن هذا الجانب من الوجه لديهم إنما يعكس الحالة الراقية أو المتطورة من نصف المخ الأيمن الخاص بهم). وقد زعم «سميث» أيضا علاوة على ذلك أن العلماء والرياضيين والخطباء والممثلين والراقصين، من المحتمل عمليا أن يكونوا من أصحاب الوجه الأيمن، وذلك لأن هذه التخصصات تعتمد أكثر على الترابط المعرفي المنتظم والمتسلسل الذي يتحكم فيه النصف الأيسر من المخ. ولم يتم حتى الآن إعادة إنتاج (ظهور) ما توصلت إليه هذه البحوث المثيرة للاهتمام على نحو مستقل. لقد درس «شفارتز» وآخرون Schivartz et al(1980) الطريقة التي ترتبط من خلالها عضلات الوجه بالشعور الانفعالي. فعندما طلب من بعض الرجال وبعض النساء أن يتخيلوا بعض المواقف التي قد يتوقع فيها حدوث مشاعر السعادة والحزن، والغضب

والخوف لديهم (مثلا: لقد ورثت مليون دولار أو أن والدتك توفيت)، عندما حدث هذا، أظهرت النساء ـ مقارنة بالرجال ـ نشاطا عضليا أكثر في الوجه، ويتسق هذا مع الفكرة القائلة بأن النساء ينقلن الإشارات الانفعالية بشكل أكثر قوة، مقارنة بالرجال. وعلى كل حال فقد صرحت هؤلاء النسوة بوجود خبرات انفعالية أكثر حيوية لديهن، ولذلك فإنه قد يكون الاحتمال القائم هو أن النسوة يعبرن أكثر عن الانفعال لأنهن يشعرن بوجود انفعالات أكثر لديهن.

الجوانب غير اللفظية من الكلام Non-verbal Aspects of Speech

غالبا ما تكون الكلمات التي يستخدمها الأفراد أقل أهمية من تلك الطريقة التي يلقونها بها. (Davitz and Davitz 1989). فالعديد من الأشياء يمكن توصيلها صوتيا Vocally للغرباء (أي المواطنين في دولة معينة) وللأطفال كذلك، بل وحتى للحيوانات دون أن تكون الكلمات المنطوقة ذاتها مفهومة. ومن التمارين الشائعة في مدرسة الدراما هو أن تقول شيئا بينما تعني شيئا آخر. والمثير للدهشة أن المعنى الحقيقي يكون ممكنا توصيله هنا بصرف النظر عن إيماءات الجسد والوجه، لأن خصائص الكلام القابلة للقياس مثل: جهارة أو حجم الصوت Volume ودرجته أو مقامه، ونغمته أو سرعته، هي خصائص تنقل معلومات حول الحالة الانفعالية والنوايا الفعلية للمتكلم. ولا يكون الأشخاص الذين يتحدثون بصوت مرتفع بالضرورة من المسيطرين، فقد يكونون قد تعلموا ضرورة أن يتكلموا بصوت مرتفع وإلا فإن أحدا آخر لن يستمع إليهم. وقد يكون الصوت الهادئ أكثر امتلاء بالتهديد، وذلك لأنه يتضمن غضبا قد تم التحكم فيه بصعوبة (المثال على ذلك الأب الروحي[7]، ذلك الذي كان يقدم لبعض الأفراد «عرضا لا يمكنهم رفضه»). فإذا تم عبور العقبة الأولى ـ الخاصة بإقناع الناس بالسكوت حتى يمكنهم سماع ما يقال ـ بشكل ناجح، فإن قدرا معينا من السلطة الاجتماعية تكون قد تمت ممارسته فعلا، وهكذا فإن العلاقة التي تربط بين التعليمات المهمة والسيطرة هي علاقة دائرية إلى حد ما. ومع ذلك، فإن الأمر المثالي، كما أصر على ذلك تيودور روزفلت هو أن «تتحدث بنعومة بينما تمسك في يدك عصا كبيرة»، فما أن تصبح في موضع السلطة

الحقيقية لا يكون عليك أن تصيح حتى تسمع. وتعتبر الزيادة المفاجئة في حجم أو جهارة الصوت تعبيرا عن الحزم، وهي تستخدم كنوع خاص من التوكيد الخاص. ويتبنى بعض ضباط الجيش أسلوبا معينا يتم من خلاله إلقاء كلمة أو عبارات عرضية بصوت مرتفع جدا وعلى أساس عشوائي تقريبا، خاصة عندما يخاطبون قواتهم من أجل الحفاظ على انتباههم وخضوعهم أيضا «إنكم ستتجمعون جميعا في التاسعة تماما وبنادقكم نظيفة وفي وضع الاستعداد».

يتم الشعور بدرجات الصوت المنخفض على أنه قوي وذكوري، وذلك لأنها ترتبط بالهرمونات الذكرية، والتي هي مصدر كبير من مصادر السيطرة الاجتماعية. ومن المحتمل أنه من أجل هذا السبب يميل الرجال لأن يكونوا أكثر نجاحا إذا عملوا منومين مغناطيسيين، أو مبشرين أو واعظين دينيين، أو باعة في المحال التجارية أو اشتغلوا في الإعلانات التي تعتمد على رفع الصوت. بينما في مقابل هذا تكون النساء هن الأكثر حساسية للتأثر بالإقناع الخاص المرتبط بهذا النوع من الأصوات. تتميز الأصوات عالية الدرجة بأنها تشتمل على ضوضاء أقل تقوم بالتشويش عليها والتنافس معها. ولذلك يتم نقلها خلال الهواء بشكل أفضل. وتميل مثل هذه الأصوات أيضا لأن تبدو حزينة أو كئيبة، ومن ثم تكون مجهزة كي تستثير غرائز النجدة أو الإغاثة البطولية لدى الآخرين خاصة لدى الرجال. والضحايا في الأوبرا هم عادة من طبقة السوبرانو أو التينور (بينما يكون الملوك والأشرار من الباص أو الباريتون [8]. إن القوة المستحوزة على المشاعر الخاصة بالأصوات المرتفعة قد تساعد في فهم السبب الذي من أجله يكون المغنون السوبرانو هم الذين يحصلون بشكل خاص على التقدير والجوائز في دور الأوبرا أكثر من غيرهم.

تظهر الأصوات النسائية والمرتفعة تباينا أكثر ما تظهره الأصوات الرجالية المنخفضة، ويظهر هذا، على نحو خاص في درجة الصوت أو مقامه. وهذا الفرق في مرونة الصوت تماثله تلك الحقيقة التي فحواها حقيقة آريات «الكولوراتورا» Coloratura [9] أو الغناء الإبداعي الزخرفي (خاصة تلك الزاخرة بعوامل الإثارة والتدفق) كان من المألوف، وعلى نحو كبير، أن تكتب من أجل المغنين من فئة السوبرانو والباص بشكل خاص.

ويرتبط بما سبق ما نجد من وجود ميل واضح للأصوات الرتيبة، التي تسير على وتيرة واحدة (وهي التي يتبناها العديد من السياسيين ورجال الأعمال الأمريكيين، ويهتمون بالالتزام بها في كلامهم) لأن تكون أصواتا مسيطرة. ومع ذلك، فإن رتابة الصوت أو وتيرته أحيانا ما تشير إلى الاكتئاب أكثر من إشارتها إلى السيطرة. ويتم التعبير عن انفعال الخوف، عادة، من خلال درجة وجهارة الصوت المتغيرتين، وكذلك من خلال التغيرات التي يحدث خلالها رفع طبقة الصوت عند نهاية الجمل، وتميل النغمات الصوتية اللاهثة Breathy والرنانة، لأن يكون لها تأثير انفعالي وجنسي. (خاصة عندما تصدرها الميتزو سوبرانو Mezzo-Sopranos[10] أو الأمهات ملتهبات العواطف). هذا بينما يميل الصوت الحاد Thin لأن يكون أكثر رسمية وصراحة مادام متحررا نسبيا من تلك الضجة التي تصاحب التعبير الزاخر بالانفعالات. وتعتبر سرعة الأداء أيضا أمرا له أهميته. فالأفراد الذين يتكلمون بسرعة ينظر إليهم باعتبارهم أذكياء، وحسني الاطلاع وواثقين من أنفسهم، ومفعمين بالطاقة، وعند الحدود القصوى من هذه الظاهرة فإن الكلام السريع قد يبدو عصبيا وتعويضيا بشكل مبالغ فيه، خاصة إذا كان ذا طبقة عالية ومشتملا على اللجلجة أيضا.

يحاول الشخص العصبي أحيانا أن يحدث تأثيرا على امرأة من خلال الكلام بطريقة تشبه المدفع الرشاش، أما المرأة التي تواعد رجلا تجده جذابا، فقد تتحدث على نحو متطرف، أو كبير، معه من أجل أن تعجل بتقدم العلاقة بينهما. ويعتمد تقدير مدى الانفعال من خلال فحصنا للجوانب غير اللفظية من الكلام على تشكيلة معقدة من الهاديات، والعديد من هذه الهاديات يتم تشغيلها في المخ بشكل لا شعوري. وفيما يخص الممثلين الموهوبين، فإن معظم هذه المبادئ يتم فهمها وتنشيطها على نحو حدسي أو باطني. وقد يبدو من قبيل عدم الدقة من جانبنا أن نترخص فنقوم بتلخيصها في شكل تبسيطي.

ومع ذلك فإن الفهم الشكلي، أو المنطقي، لمثل هذه القواعد العامة قد لا يكون في حد ذاته له أهمية كبيرة بالنسبة للفنانين المؤدين، لكنه قد يكون أيضا (معينا لهم في إحداث تأثيرات خاصة)، أو في فهم الآلية التي ينجزون من خلالها أعمالهم هذه.

التركيب الانفعالي Emotional synthesis

اقترحت مجموعة من علماء النفس الأوروبيين (Bloch et al. 1987) نسقا خاصا لتدريب الممثلين، يقوم على أساس المحاكاة الباردة coldly simulating للغة الجسد والخاصة بانفعالات عدة. وقد زعموا أن الممثلين يمكنهم أن يتعلموا أن يبرزوا أو يجسدوا انفعالاتهم على الجمهور على أساس من التحكم المتعمد في ثلاث مجموعات من الإشارات غير اللفظية هي:

1 ـ وضع الجسد (العضلات المشدودة في مقابل العضلات المسترخية، واتجاهات الاقتراب في مقابل اتجاهات الابتعاد).

2 ـ تعبير الوجه (أوضاع العينين والفم: الفتح في مقابل الإغلاق...إلخ).

3 ـ أنماط التنفس (المدى أو الاتساع والتكرار).

وقد اختيرت هذه المناطق الثلاث باعتبارها عوامل التأثير الكبرى القابلة للمشاهدة والدالة على الانفعال، والتي تخضع للتحكم الإرادي، ومن ثم فهي مناسبة أيضا للتدريب. أما معظم الخصائص الأخرى المرتبطة بالانفعال، مثل معدل ضربات القلب وضغط الدم، فهي أقل وضوحا بالنسبة للملاحظ أو المراقب الخارجي، وربما كانت تحدث بشكل طبيعي إضافة إلى المجموعات السابقة من الإشارات، بالنسبة لأي حالة خاصة.

وقد حدد «بلوخ» وزملاؤه ستة انفعالات أساسية في هذا السياق:

1 ـ السعادة (وتشتمل على الضحك والسرور والفرح).

2 ـ الحزن (ويشتمل على البكاء والأسف والإحساس بالفقد أو الفجيعة grief).

3 ـ الخوف (ويشتمل على القلق والرعب).

4 ـ الغضب (ويشتمل على العدوان والهجوم والكراهية).

5 ـ الإثارة الجنسية (وتشتمل على الجنس أو الإثارة الحسية Sensuality، والشهوة Lust).

6 ـ رقة المشاعر Tenderness (وتشتمل على حب الأبناء لوالديهم ومشاعر الأمومة/ الأبوة، والصداقة).

ويقال إن كل انفعال من هذه الانفعالات يشتمل على تركيبة فريدة من الأنماط المرتبطة بعوامل التأثير الكبرى سالفة الذكر في الانفعالات (انظر الجدول رقم 2/5)، كما تم تصنيف هذه الانفعالات الستة الأساسية أيضا

في ضوء المحورين الخاصين بالأوضاع الجسمية (التوتر في مقابل الاسترخاء، والاقتراب في مقابل التحاشي أو الابتعاد)، كما يوضح ذلك الشكل 5/1. ويعتمد التمايز ـ أو التفاضل ـ بين السعادة والاستثارة الجنسية ـ أو الشبق Eroticism ـ ورقة المشاعر، على الهاديات الأخرى (تعبيرات الوجه وأنماط التنفس).

وقد ذكرت توصيفات مفصلة لأنماط الجسم/ الوجه/ التنفس/ النموذجية بالنسبة لكل انفعال، وهذه الأنماط هي ما يتم التدريب عليها بعد ذلك بطريقة مستقلة أو منفصلة، كل منها عن الأخرى، بشكل كلي.

ويوجد هنا افتراض يتعارض تماما مع منحى «المنهج» (انظر الفصل الرابع)، ويقول هذا الافتراض إن المرور الفعلي بالخبرة الخاصة بانفعال معين هو أمر غير ضروري، بل ربما كانت له آثاره المعاكسة.

وبعد ذلك، أي بعد أن يتم تعلم الانفعالات الأساسية والتدريب عليها، هناك مركبات وأشكال مزج متنوعة منها يمكن أن توضع في الاعتبار أيضا فمثلا:

الفخر = الابتهاج + الغضب (بعد مزجهما بنسب مناسبة).

والغيرة = الغضب + الخوف + الإثارة الجنسية.

لقد تم تقويم آثار هذا المنحى بالنسبة لتدريب الممثل على نحو عملي (أمبيريقي). وقد قام إيكمان وزملاؤه Ekman et al (1983). بالمحاكاة بالرسم لأشكال معينة، من خلال الكومبيوتر مثلا، لأنماط العوامل المؤثرة effector الخاصة بذلك الانفعال، والتي تحدث أو تستحث أولا الإحساس الذاتي المناسب لهذا الانفعال على نحو واضح.

ولكن فيما بعد، وعقب فترة من التدريب، وجد «بلوخ» وزملاؤه أن عمليات التنشيط الذاتي هذه، كان من الممكن تجاهلها، ومن ثم أصبحت غير ضرورية.

لقد تم تقييم إجراءات التدريب من خلال طريقتين هما:

ـ المقاييس الفسيولوجية التي أظهرت أن الممثل الذي تدرب من خلال هذه الإجراءات تحدث لديه تسجيلات على جهاز البوليجراف polygraph (توصيل الجلد، ضغط الدم...إلخ)، مماثلة لما يحدث لدى الأشخاص من غير الممثلين الذين تم تنويمهم وإعطاؤهم إيحاء بأن يشعروا بانفعال معين. ويتماثل هذا مع المقارنة بين المنحى التقني والمنحى التخيلي حول التمثيل،

وهما منحيان يبدوان غير قابلين للفصل بين آثارهما (على الأقل من خلال المقاييس المستخدمة هنا).

ـ أن المشاهد الدرامية التي أداها ممثلون تدربوا من خلال الأسلوب المستقل أو المنفصل، تم الحكم عليها بشكل مستقل، على أنها أكثر تعبيرية مقارنة بالمشاهد نفسها التي تدرب عليها الممثلون أنفسهم مستخدمين في ذلك منحى ستانيسلافسكي الذي تبرز فيه بشكل خاص ما يسمى بالذاكرة الانفعالية.

وبقدر ما تبدو مثل هذه النتائج بعيدة الاحتمال من الناحية الحدسية أو البديهية، فإن بلوخ وزملاءه قد وصفوا الإجراءات الخاصة بها، مع تأكيد واضح على تفضيلهم لها بشكل يوحي للآخرين ويوضح لهم كيفية القيام بها، واكتشاف ما إذا كانت صادقة أم لا.

لقد زعم بلوخ وزملاؤه أن نظامهم الخاص المقترح له عدد من المزايا التي يتفوق من خلالها على مناهج تدريب الممثل التقليدية الأخرى، ومن هذه المزايا ما يلي:

1 ـ أنه يصفي أو ينقي التعبير الانفعالي، فيفصل الانفعالات المقصودة، أو المطلوبة، عن التنشيط غير الملائم للانفعالات الأخرى (ومنها مثلا: انفعالات رهبة خشبة المسرح والحركات الخرقاء أو الهوجاء، وكذلك الارتفاع الزائد عن الحيد في هرمون الأدرينالين).

2 ـ أنه يقدم لغة محددة للتواصل أو التخاطب بين الممثل والمخرج، وهي لغة لها جذورها المحددة خارج حالة التدريب، فهي لغة مستقلة عن الانفعالات التي تكون مراوغة ويصعب توصيلها بشكل لفظي.

3 ـ أنه يعمل على حماية الصحة النفسية للممثلين، لأنه يلغي أو يستبعد الحاجة إلى التنقيب عن محنهم الماضية الخاصة، من أجل الاستعادة لها أو كشف الغطاء عن المشاعر التي يمكن أن تكون مؤلمة بشكل حقيقي، أو من أجل تخليق الأحاسيس التي يمكن أن تكون متناثرة في الحياة، مما قد ينتج عنه هوية مختلطة أو مشوشة واضطرابات في العلاقات، أو ما شابه ذلك أيضا.

4 ـ قد تكون هناك أيضا آثار جانبية علاجية (إيجابية) لهذا التدريب، وهناك مثال يعطى على ذلك خاص بممثلة كانت لديها مشكلة خاصة ناتجة

عن خلطها الخاص بين الشعور بالاستثارة الجنسية والخوف. وعندما تم تدريبها على هذين الانفعالين بشكل مستقل، ذكرت بعد ذلك حدوث تحسن في حياتها الجنسية الخاصة.

لاشك في أن العديد من المعلمين ومن المؤدين الطموحين، قد يجدون مثل هذا المنحى متسما بالبرودة أو الفتور وعدم الجاذبية، كما أن هذا المنحى يتطلب دلائل أكثر على تفوقه قبل أن يقتنع به معظم الناس، ومع ذلك فإنه يعتبر مثالا موضحا مثيرا للاهتمام، وخاصا بالطريقة التي يمكن من خلالها تطبيق المبادئ العلمية الخاصة حول التخاطب غير اللفظي، بشكل مباشر تماما، على فنون الأداء.

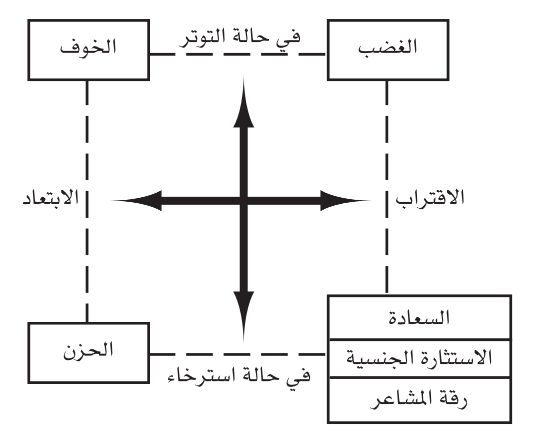
جدول رقم (2/5)

ويوضح التمييز بين الانفعالات الستة الأساسية الخاصة، وذلك من خلال أنماط العوامل المؤثرة، وقد تم تصنيف الوضع الجسمي كما يلي («ت» أو T = في حالة توتر، «ر» أو R = في حالة استرخاء) كما تم تصنيف الاتجاهات على أساس أنها إما أن تكون اتجاهات اقتراب Approach (Ap) وإما أن تكون اتجاهات تحاش أو الابتعاد Avoidance (Av).

أما العمود الأخير فيوضح النمط الرئيسي للتنفس، وكذلك الوضع الخاص بالفم.

الانفعال	الوضع	الاتجاه	سمة التنفس الرئيسية
1 ـ السعادة	ر R	اقتراب (AP)	زفير (الفم مفتوح)
2 ـ الحزن	ر R	ابتعاد (AV)	شهيق (الفم مفتوح)
3 ـ الخوف	ت T	ابتعاد (AV)	شهيق متوقف أو مختنق (الفم مفتوح)
4 ـ الغضب	ت T	اقتراب (AP)	تنفس مرتفع (الفم مغلق بإحكام).
5 ـ الإثارة الجنسية	ر R	اقتراب (AP)	مدى تنفس صغير، وتكرار منخفض (الفم مفتوح)
6 ـ رقة المشاعر	ر R	اقتراب (AP)	مدى تنفس صغير، وتكرار منخفض (الفم مغلق في ابتسامة مسترخية)

المصدر: Bloch et al. 1987.



شكل رقم (1/5)

ويتضمن تمثيلا للانفعالات الستة الأساسية في ضوء الأوضاع الخاصة بمحددات التوتر/ الاسترخاء والاقتراب ـ الابتعاد.

(المصدر : بلوخ وآخرون 1987)

٦ الدافعية والحركة واستخدام المكان

وصفنا في الفصل السابق كيف يتم توصيل الانفعالات من خلال وسائل غير لفظية، كتعبيرات الوجه، ونبرة الصوت والإيماءة. وقد بدا واضحا للعيان أن الممثلين يحتاجون إلى بذل الجهد الخاص من أجل إخفاء الانفعالات الشخصية غير المناسبة للشخصية التي يؤدون دورها، وخلال قيامهم بذلك يكون عليهم أيضا أن يظهروا بشكل واضح المشاعر الخاصة بهذه الشخصية.

وعلينا الآن أن نمتد بالتطبيق الخاص بدراسة لغة الجسد إلى المجالات الخاصة بالدافعية أو الحركة واستخدام المكان.

ومن بين الموضوعات التي سنعالجها هنا ما يلي:

1 ـ التمييز بين أوضاع الجسد الكلية والإيماءات النوعية أو الخاصة بجزء معين من هذا الجسد.

2 ـ تجسيد الشخصيات Characterization بشكل يجعلها قابلة للتصديق من خلال الوضع الجسمي والإيماءة.

3 ـ استخدام المكان (أو الحيز) الشخصي والمنطقة المكانية الشخصية الخاصة، لنقل أو

توصيل الإحساس الخاص بالسيطرة أو الإحساس الخاص بالخضوع لدى الممثل.

4 ـ الطريقة التي يستخدم من خلالها الممثلون والمخرجون الحركة والمؤثرات الصوتية للتحكم في انتباه الجمهور.

ولأن هذه الموضوعات ذات أهمية أساسية بالنسبة للراقصين، فإننا سنختتم هذا الفصل بمناقشة خاصة للغة الجسد في الرقص.

الوضع الجسمي في مقابل الإيماءة Posture Versus Gesture

جادل «لامب وواطسون» (Lamb and Watson, 1979) قائلين إن مفتاح قراءة لغة الجسد هو أن ننظر إلى ما هو أبعد من الإيماءات، أي إلى الأوضاع الجسمية الأكثر تحددا بالانفعالات والأكثر بروزا أو سيادة على ما عداها من أوضاع خاصة.

وقد عرف «لامب وواطسون» الإيماءات بأنها حركات مقصورة على أجزاء معينة من الجسم، كاليد أو حاجبي العينين مثلا، وهي الأجزاء التي عادة ما يتم اختيارها، واستخدامها بشكل واع من أجل توصيل رسالة معينة إلى الآخرين. ونتيجة لذلك، فإن الإيماءات تتسم بكونها متغيرة الدلالة، وفقا للثقافة الخاصة بها، وبدرجة جديرة بأن نضعها في اعتبارنا. أما الأوضاع الجسمية فتتميز بأنها تظهر اتساقا في المعنى عبر الجسد كله. وحيث إنها تميل لأن تكون لا شعورية فإنها قد تتصارع أو تتعارض مع الرسائل التي يتم تقريرها (توصيلها) من خلال الكلمات والإيماءات، ومن ثم فإن الأوضاع الجسمية هي التي تعمل على «تسريب» الاتجاه الحقيقي الأساسي، أو الشعور الموجود خلف المظهر الخارجي للشخص.

ولأن الأوضاع أكثر أساسية، إذا استخدمنا المصطلحات التطورية (أي تعتبر غريزية أكثر من كونها متعلّمة)، فإنها تميل إلى أن تكون موحدة أو متشابهة في الثقافات المختلفة، والمثال الدال على هذا الاختلاف بين الإيماءة والوضع الجسمي قد يكون ما يحدث عندما تشير بذراع واحدة وبإصبع ممتدة إلى سيارة تقف في موقف انتظار للسيارة وتقول: (هذه هي سيارتي التي تقف هنا)، ويقابل هذا ما يحدث عندما نشير إلى سيارة قد خرجت عن نطاق السيطرة، وأخذت تندفع بشكل يتسم بالخطورة متجهة نحو أحد

الأصدقاء ونقول: (احذر هذه السيارة). وفي المثال الأخير هنا قدر كبير من الإلحاح، ومن التوتر الذي يسود الجسم كله من قمة الرأس إلى أخمص القدمين، ومن خلال ذلك كله يتم نقل ذلك الاتجاه الكلي الخاص بالتحذير إلى الشخص الذي يوشك الخطر أن يلحق به.

إن هذا التمييز الخاص بين الإيماءة والوضع الجسمي، يبدو لنا في جوهره تمييزا متعلقا بمدى الاندماج الانفعالي، حيث تنشأ الأوضاع الجسمية عن المشاعر العميقة، بينما تعتبر الإيماءات شكلا من أشكال التخاطب الاجتماعي التي يمكن استخدامها بدلا من، أو بالإضافة إلى الكلمات. ويمكننا ملاحظة الدليل على عدم الإخلاص في ذلك الفشل الذي يجعل الإيماءة عاجزة عن أن تكون مدعمة بوضع جسمي متسق، كما هي الحال مثلا بالنسبة للابتسامة التي تظهر في الفم فقط لا في الوجه كله (كما في ابتسامة «الموناليزا» الملغزة مثلا). أو كتلويحة wave الابتهاج التي تحدث عند مستوى الكتف فقط بينما يكون الجسم كله في حالة من الاسترخاء واللامبالاة تتناقض مع هذا الشعور. ويستخدم بعض الممثلين بعض هذه الأداءات المتعارضة بشكل متعمد لإحداث أثر فكاهي أو هزلي، ومن ذلك مثلا ما يحدث عندما يرتعش مهرج بشدة بينما ينهمر فوقه شلال من الماء شديد البرودة ويظل هو محتفظا بابتسامة شجاعة ثابتة على شفتيه.

ولكن عندما نفترض أن الممثل لا يحاول في العادة أن ينقل ذلك الإحساس بعدم الصدق الذي توضحه الأمثلة السابقة، سيكون يسيرا علينا ـ عندما نفترض ذلك ـ أن نرى لماذا يشعر الممثل بأنه من الضروري بالنسبة له أن يحس بالانفعال الصحيح قبل أن يتحرك حركة واحدة، وبهذه الطريقة يكون مهتما بإنتاج وضع جسمي خاص به، بدلا من اهتمامه بإنتاج إيماءة خاصة.

وكما قد يحاول أنصار «المنهج» التأكيد، فإن الإيماءات غير المشعور بها قد تحدث باعتبارها إيماءات جدباء ومنعزلة. وليس معنى ما سبق أن الممثل عليه أن «يفقد ذاته» تماما خلال أدائه، وذلك لأنه كما ذكرنا سابقا (في الفصل الرابع)، قد تكون هناك مخاطر معينة في مثل هذا الفقدان للذات، ولكن ما له ملاءمته هنا هو ضرورة إثارة الانفعالات المناسبة إلى حد معين، وذلك من أجل جعل الحركات الخاصة بالشخصية حركات مقنعة.

عندما يوجد صراع بين العناصر المختلفة للوضع الجسمي والإيماءة، والكلام، كيف يمكننا أن نعرف أي هذه العناصر هو الحقيقي أو الأصيل وأيها المزيف؟ حقيقة الأمر أن هذا قد يكون شيئا بالغ الصعوبة لكن ها هي بعض الأفكار العامة التي قد تساعد في هذا الشأن:

ـ تكون الإشارات السلبية (أي الخاصة بالعداوة والقلق) أكثر احتمالا لأن تكون حقيقتها مقارنة بالإشارات الإيجابية (المرغوبة والدالة على التزلف أو النفاق)، وذلك لأن الانفعالات السلبية هي الانفعالات التي نحاول في أغلب الأحوال أن نخفيها ونكتمها.

ـ يكون الوضع الجسمي أكثر صدقا من الإيماءة (لأسباب ناقشناها سلفا).

ـ تسرِّب الهاديات غير اللفظية الانفعالات الحقيقية أكثر من معاني الكلمات، وهذه الهاديات هي أساس ظاهرة «حفل الكوكتيل» (انظر الفصل الخامس).

إن تفسير الإيماءات أمر يحتاج إلى مناقشة مستفيضة، وذلك لأن الإيماءات أحيانا ما تكون إرادية وواعية أو شعورية، وأحيانا لا تكون كذلك، كما أن هذه الإيماءات أيضا لها معان متغيرة في ضوء السياق الذي تظهر فيه، فالتململ العصبي، والنمطية الحركية الخاصة التي تحدث في منطقة الوجه، مثلا، عادة ما يؤخذان باعتبارهما يدلان على العصبية. لكن بينما يكون صحيحا ما نلاحظه من حدوث زيادة لهذه الإيماءات مع العصبية، فإنه ليس من الممكن أن نتجادل حول الجوانب السلبية أو السيئة، لهذه الظواهر، بأي درجة من اليقين. فالحركات «غير المناسبة» قد تدل على الغضب أو الهياج العصبي (إذا كان الموقف والوضع الجسمي يوحيان بذلك)، أو قد تمثل ببساطة مجهودا خاصا لزيادة الاستثارة من خلال عملية التنبيه الذاتي، كنوع من المعالجة الذاتية للملل، وهي معالجة تميز على نحو خاص الأفراد المندفعين impulsive، والانبساطيين extravert وكذلك الباحثين عن التنبيه الحسي. وكأمثلة على هؤلاء المتململين عصبيا نجد تلك الطالبة التي تنقر بأصابعها على المقعد خلال محاضرة ما تبعث على الضجر، أو رجل الأعمال الذي يحرك ركبته حركة إيقاعية عنيفة وسريعة تحت المنضدة خلال لقاء ممل، أو الرجل الذي يشارك في حفلة ويصلصل (يخشخش)

بالنقود المعدنية الموجودة في جيبه.

ويعتبر السياق الثقافي مهما أيضا، فيجب ألا نتصور أن رجل الأعمال الياباني رجل متواضع فعلا لأنه يومئ برأسه كثيرا في انحناءة طقسية ويكثر أيضا من الابتسام، فربما كانت هناك حقبة من التاريخ الياباني حدث أن كان من الضروري فيها أن يكون الإنسان متواضعا، لكن الحاجة إلى التواضع قد انقضت منذ زمن طويل وأصبح ما نشاهده الآن أثرا طقسيا متبقيا من تلك الإيماءات القديمة الخاصة بالخضوع، وهو أثر يمكن أن يكون مضللا للمنافسين الأوروبيين إلى حد كبير.

وحتى داخل أوروبا هناك تنوع هائل في مدى استخدام وفي معاني الإيماءات، وينطبق هذا سواء على المدى الخاص باستخدام الإيماءات أو على معناها الفعلي. فيستخدم سكان البلاد الأوروبية التي تطل على البحر المتوسط أيديهم أكثر من سكان شمال أوروبا، وقد قيل (على سبيل التندر) إن أحد سكان نابولي قد تحول إلى شخص عيي (أو أخرس) نتيجة للأصفاد الموجودة في يديه [1].

فائدة الإيماءات Use of Gesturs

تستخدم الإيماءات لأغراض عدة مختلفة، وقد ميز بنديتي Bendetti (1976) بين الإيماءات الإشارية indicative (كأن نقول مع الإشارة باليد عن أحد الأشخاص: لقد ذهب من هذا الطريق) وأيضا، الإيماءات التوكيدية emphatic فقد وضع أحد القادة الروس حذاءه على المنصة وضربها به مرات عدة بينما كان يطرح بعض آرائه السياسية ويؤكد تمسكه الكبير بها[2]، ثم هناك الإيماءات الاجترارية أو الفصامية Autistic (التي لا يكون المقصود منها أبدا التواصل مع الآخرين، لكنها مع ذلك تكون معبرة عن الذات). ثم يعطينا «بنديتي» مثالا على الفئة الأخيرة من الإيماءات، وهو مثال يتعلق بشخص يكتم (أو يخفي) مشاعره العدائية من خلال عقد ساعديه أحدهما على الآخر واحتضانه لنفسه تحت كتفه. وقد يشير هذا، كما يقول «بنديتي»، إلى رغبة خفية لدى هذا الشخص لخنق أو تحطيم الأشخاص الآخرين. إن مثل هذا النوع الأخير (الرابع) من الإيماءات يقترب مما قد يسميه لامب وواطسون (1979) وضعا جسميا.

والحقيقة أنه يمكن ترتيب أنماط الإيماءات الأربعة هذه لدى «بنديتي» على مقياس متدرج يبدأ من الإيماءة حتى يصل إلى الوضع الجسمي، وذلك ضمن التصنيف الخاص للأنماط الذي قدمه لامب وواطسون. وبشكل عام، يمكننا القول إن الإيماءات المستخدمة في أداء درامي لا ينبغي أن تحاكي أو تقلد الكلمات المنطوقة، كما لو كان الجمهور مكونا من أفراد إما من الصم والعميان وإما من البلهاء تماما. والقضية القائلة بأن بعض الناس قد لا يسمعون الكلمات على نحو مناسب ليست عذرا جيدا كافيا للازدواجية المبتذلة هذه، والتي تستثير السخط لدى الآخرين، والمثال الموضح لهذه النقطة ما حدث خلال الأغنية التي تؤديها روز مايباد Rose Maybud في العمل المسمى «روديجور» Ruddigore لجيلبرت وسوليفان، والتي تقوم خلالها بغناء الكلمات التالية مخاطبة من خلالها روبن أو كابل Robbin Oakapple الساذج الذي يفتقر إلى الشجاعة كي يعبر لها عن حبه:

«لو تصادف أن كان هناك إنسان ما
وكان يحبني بصدق
فلسوف يشير قلبي إليه ويدلني عليه
ولسوف أشير أنا إليه لأدلك عليه».

وخلال أدائها لهذه الأغنية، كان هناك إغراء ما لدى روز لأن تبدأ في الإشارة إلى مواضع عدة (إلى قلبها، وإلى نفسها، وإلى روبن وفي تتابع سريع). وعندما يصل هذا الأمر إلى طرفه الأقصى، فإنه قد يكون له فاعليته حقيقة كأداة هزلية أو كوميدية (وهذه المقطوعة مقطوعة تشتمل على محاكاة تهكمية على أي حال)، لكن إذا تم أداء هذا المشهد بشكل حاد فإنه يتحول إلى شيء ممل ومثير للتشتت. وينطبق الأمر نفسه على أغنية روبن التالية: والآن خذي حالتي كمثال (يشير إلى نفسه) إن لدي عقلا راجحا (يشير إلى رأسه). وهلم جرا.

هناك خطورة خاصة في استخدام الإيماءات على نحو مسهب أو فائض عن الحد في الأوبرات التي تؤدى بلغات أجنبية، وحيث قد يكون المخرج أو المغنون قد عقدوا العزم الكبير على إثبات أنهم قد فهموا الكلمات التي يغنونها، أو أنهم كان قد أصابهم شعور ما باليأس من إمكان توصيل أي شيء إلى عدد كبير من الجمهور غير المتفهم للعمل، ولذلك نراهم يقومون

بالأداء غير المنظم لعدد من الحركات المشاهدة بصريا كي تتوازن مع أدائهم الخاص للأغنيات في هذه الأوبرات.

يعتبر اللحن الغنائي المنفرد (آريا) الذي يؤديه شخصية «ليبوريللو» في أوبرا «دون جيوڤاني» Don Giovanni، والذي يعدد فيه مفصلا غزوات سيده الجنسية عبر العالم، لحنا شديد الطرافة من الناحية اللفظية، لكن المغنين الذين يؤدونه من خلال لغة غير عامية أو غير دارجة، كثيرا ما يتقهقرون للخلف في حركة «بانتوميم» من النمط الذي كان ميرسو حاذقا فيه -Marceau type pantomime[3] على أمل أن ينتزعوا الضحكات من الجمهور.

قد يوافق معظم المخرجين على أن الطريقة المثالية للأداء ليست في مجرد استخدام الإيماءات، وأن الأمر المثالي، هو أن الإيماءات ينبغي أن تضيف شيئا إلى النص، ولا تكون مجرد عملية تكرار له، أو على الأقل، ينبغي أن تنبعث الإيماءات من تفكير وإحساس الشخصية بدلا من أن تكون بمنزلة العملية الآلية للشرح أو التوضيح لجانب معين منها، كما يحدث بالنسبة لنظام إعطاء الإشارات لدى أعضاء المنظمات الكشفية.

ليس المقصود من كل أشكال الدراما أن تكون واقعية تماما. فمن المحتمل أن تحدث الأسلبة Stylization عندما تكون الشخصيات الدرامية بعيدة تاريخيا وثقافيا بالنسبة لنا. فإذا كانت الشخصيات في إحدى المسرحيات من المصريين القدماء، فإن طريقة الكلام والسلوك المعاصرين قد يكونان أمرين غير مناسبين. ولذلك، فإن كلا من اللغة والإيماءة ينبغي أن تميلا لأن تكونا ذواتي صبغة شعرية ومهيبة، وينطبق الأمر نفسه عندما يكون المقصود من الشخصيات الفنية أن تكون متجاوزة لحدود البشر العاديين (أي من الآلهة أو الأبطال مثلا)، فمن المحتمل أن تكون اللغة العامية والسلوك العادي غير مناسبين في مثل هذا السياق. كذلك، وعلى نحو مماثل، فإنه عندما يتم أداء بعض الأدوار الخاصة ببعض الشخصيات المتناقضة أو المتعارضة مع بعضها البعض كما في حالة الكوميديا الهزلية Farce أو الدراما الهجائية Satire فإنها تميل إلى أن تكون مضحكة (أو سخيفة) على نحو مبالغ فيه في اللغة والسلوك.

تعتبر اللغة الواقعية وعلم تجسيد الشخصيات من الأشياء الجديدة إلى حد ما في المسرح، ويرجع البعض أصولهما تاريخيا إلى ما قام به «برناردشو»

حين نزع الصبغة الأسطورية عن شخصيات مثل جان دارك ومثل قيصر، على الرغم من أن هذا التفرد قدر له أن يحدث على نحو عشوائي.

تستخدم الواقعية في المسرح فقط عندما تحتل الشخصيات الفنية تقريبا المستويات الاجتماعية الخاصة بنا، ومن ثم أصبح هذا النوع من المسرحيات علامة على الانشغال الخاص الذي ظهر في حق الدراما المسماة «دراما حوض المطبخ Kitchen sink drama».

وقد تبدو المحاولات الخاصة لأن يكون العمل واقعيا تماما بمنزلة المحاولات المتناقضة أو غير المناسبة في الدراما والأوبرا الكلاسيكية. وقد أثار هذه المشكلة الفيلم الذي أخرجه زيفيريللي Ziffirelli [4] اعتمادا على رواية روميو وجولييت الشهيرة. فعندما يكون المشهد السينمائي (من حيث زمانه ومكانه ومناظره) وكذلك التمثيل واقعيين تماما، تشرع كلمات الأدوار عالية التحاذق أو الحذلقة لدى شكسبير في أن يكون لها تأثير إطنابي شديد الذهنية Over-intellectalized، ويحدث الشيء نفسه، على نحو كبير، عندما يتم إعداد أوبرا معينة كي تعرض في التليفزيون. فإذا كانت هناك واقعية مرتفعة في هذا الإنتاج، فإن الجمهور يصبح متنبها على نحو مؤلم بالتشويهات أو التحريفات التي تحدث في وجه المغني وفي اللوزتين الموجودتين داخل حنجرته أيضا، ومن المحتمل أن يتعجب هذا الجمهور قائلا: «لماذا يستخدم هذا المغني هذه اللغة الخطابية غير المناسبة بينما توجد الشخصية الأخرى بجواره تماما، كما تفصلنا نحن الجمهور، عنه، مجرد أقدام قليلة». لقد تطورت الأوبرا كوسيلة بعيدة عن الجمهور وهي تكون ذات معنى فعلا، عندما تشاهد فقط من مسافة معينة.

أنماط الوضع الجسمي Types of posture

قدم چيمس James (1932) تصنيفا مبكرا للأوضاع الجسمية، فحدد أربعة أنواع رئيسية أو كبرى لها، وقام بتنظيمها على هيئة أوضاع جسمية ثنائية ذات أقطاب متعارضة هي:

1 ـ الاقتراب أو الإقبال Approach: حيث يتسم هذا الوضع بالانتباه والميل بالجسم للأمام.

2 ـ الانسحاب Withdrawal: وهو عكس الاقتراب، ويشتمل على توجهات

حركية سلبية كالارتداد للخلف، أو التحرك بعيدا.

3 ـ الامتداد Expansion: كما في حالات التفاخر أو الغرور ويشتمل هذا الوضع على انتصاب الرأس والصدر وانفتاح الأطراف.

4 ـ التقلص أو الانكماش Contraction: ويشتمل على خفض النشاط والشعور بالوهن والتهالك أو التراخي.

مازال هناك نوع ما من الاعتراف بأن هذا التصنيف لأنماط الأوضاع الجسمية مفيد حتى في أيامنا هذه، هذا على رغم أن الأنماط الأربعة غالبا ما يطلق عليها تسميات أخرى مثل: الدافئ warm، البارد cold، المسيطر dominant، الخاضع submissive، وعلى التوالي. وبشكل عام يمكننا القول إن الانجذاب يتميز بالاقتراب، بينما يتميز المقت أو الاشمئزاز بالانسحاب، ويتم نقل الإحساس الخاص بالسلطة الاجتماعية من خلال أوضاع جسمية متحررة الحركة (أو رحبة أو صريحة) وعمودية (أو رأسية)، بينما يتم التعبير عن الخضوع من خلال الالتفاف القريب من شكل الكرة، مع وجود طابع عضلي يتسم بالوهن والضعف.

على كل حال، فإن السيطرة كذلك، قد يتم التعبير عنها من خلال وضع جلوس مسترخ متمدد (كما في حالة رئيس العمل الذي يملي خطابا على سكرتيره أو سكرتيرته مثلا). كما أن الخضوع قد يتم التعبير عنه بواسطة التقديم الخاص للذات من خلال شكل مرتب (منظم) ورسمي كما هو شأن الرجل الخائف أو الرعديد خلال تقدمه لمقابلة شخصية رسمية تحدث بخصوص إحدى الوظائف التي يتقدم لها، وحيث يكون جالسا بينما يثبت قدميه وركبتيه متجاورتين بإحكام، ويضع قبعته فوق حجره أو يعقد يديه فوق حضنه بشكل هندسي.

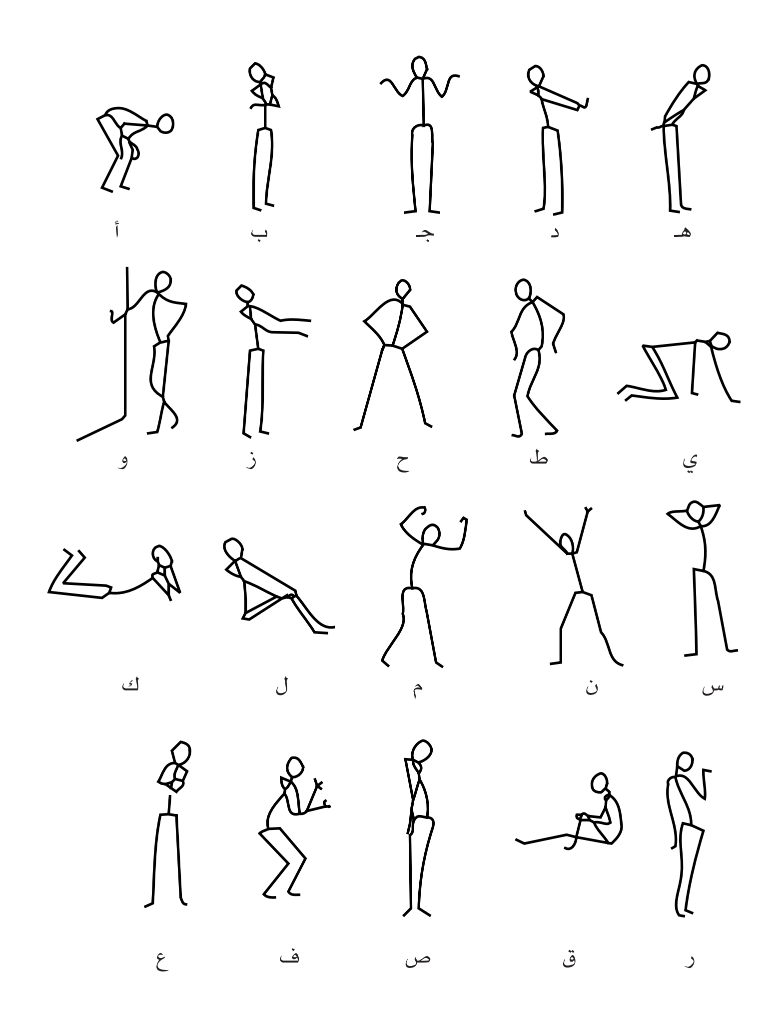
لقد حدث تطبيق مثير للاهتمام لأنماط أوضاع الجسم في تصوير خصائص الشخصيات في فيلم Dead Ringers للمخرج دافيد كرونبرج David Cronenberg، وقد كان على الممثل جيرمي أرونز Jeremy Irons [5] أن يلعب دورين خاصين بشخصين من التوائم، أحدهما (إليوت) كان مسيطرا وناجحا في حياته العملية والجنسية، بينما كان الآخر (بيڤرلي) خاضعا، وحساسا، وأقل نجاحا في حياته. وقد واجهت «أرونز» مشكلة التمييز بين هاتين الشخصيتين، وقد تم التغلب على هذه المشكلة جزئيا من خلال الاختلاف

في أسلوب تصفيف الشعر، وبأن يرتدي «بيڤرلي» نظارات، لكن أرونز أسر لنفسه بضرورة أن يستخدم إحدى هاديات لغة الجسد الرئيسية: أن يمشى «إليوت» على كعبي قدميه، مما يعطيه وضعا جسميا عموديا ممتدا، بينما يمشى «بيڤرلي» أكثر على أطراف أصابع قدميه مما يؤدى به إلى أن يميل إلى الأمام في شكل اعتذاري أو دفاعي خاص. وعلى رغم أن أرونز قد أصر على أن هذا الاختلاف قد قدم له فقط «محولا» switch استطاع من خلاله أن يحول أو يغير الشخصية من الناحية العقلية، فقد كان هذا الاختلاف ذا أهمية أدائية إلى حد كبير في توفير هذا التمييز أو التفرقة المدهشة بين هاتين الشخصيتين اللتين قام بإنجازهما على نحو ملحوظ.

لا يستنفد البعدان الخاصان بالدفء والسيطرة، والمتضمنان في تصنيف چيمس لأنماط الأوضاع الجسمية، كل احتمالات التعبير الخاصة بهذه الأوضاع، حيث تكشف لنا الأشكال العصوية stick figures الموجودة في الشكل (1/6) عن تنوع كبير في المشاعر والاتجاهات والمقاصد. لاحظ أن هذه الأشكال قد تم تحديدها على نحو متسق من جانب أفراد ينتمون لمعظم الثقافات المنتشرة عبر العالم، هذا على رغم أن هذه الأشكال لا تحتوي على أي هاديات خاصة من تعبيرات الوجه.

أصبح للنظريات التحليلية النفسية، في السنوات الأخيرة، تأثيرها الواضح في تفسير لغة الجسد. وتسعى هذه النظريات التي تعتمد على أسس من الحدس أكثر من اعتمادها على شواهد إمبيريقية (عملية) جاهدة من أجل إرجاع أو عزو الوضع الجسمي الخارجي إلى صراعات داخلية مفترضة (عادة ما تكون ذات طبيعة جنسية). فالشخص الذي يمشي دون أن يظهر إلا أقل قدر ممكن من الحركة في منطقة الحوض من جسمه يفترض أنه مكبوت جنسيا (متوتر وقلق). والرجل الذي يمشي (يجلس... يقف... إلخ) بطريقة عسكرية متصلبة يعتقد أنه يقوم بمواجهة القلق الذي يعتمل بداخله، أما المرأة التي تتسم بكونها متحفظة ومتصنعة بشكل مبالغ فيه فيقال عنها إنها واقعة في براثن القلق الدائر بين الرغبة في الغزل والشعور بالحياء أو الخجل (انظر الجدول 1/6).

لا شك في أن الناس يقومون ـ خلال ملاحظتهم للآخرين ـ بصياغة بعض الفروض الدينامية المماثلة للفروض التحليلية النفسية السابقة، سواء



المصدر: روزنبرج ولانجر (Rosenberg and Langer, 1965)

شكل رقم (1/6) ويوضح معاني بعض الأوضاع الجسمية.

(أ) محب للاستطلاع أو فضولي curious (ب) متحير puzzeld (ج)لا مبال indifferent (د) يرفض rejecting(هـ) يراقب watching (و) مكتف بذاته self-satisfied (ز) مرحب welcoming(ح) عاقد العزم determind (ط) متسلل stealthy (ي) باحث عن شيء searching (ك) يشاهد watching (ل) منتبه attentive (م) غاضب بعنف violent anger (ن) مستثار excited(س) يتمطى/يبسط جسمه stretching (ع) مندهش، مسيطر، متشكك surprised, dominating, suspicious(ف) يخفي شيئا خشية افتضاحه sneaking (ص) يشعر بالخجل shy (ق) يفكر thinking (ر) متأثر وجدانيا affected.

جدول رقم (1/6)

ويشتمل على بعض التفسيرات التحليلية النفسية لأوضاع الجسم

	الوضع	التفسير
الذراعان	1 ـ الذراعان متعانقتان، حركة تطويق للذات.	1 ـ حماية الذات، خاصة في منطقة الصدر، والانسحاب.
	2 ـ القبض على صدر الرداء بإحكام.	2 ـ مخاوف من الأذى البدني.
	3 ـ هز الكتفين استهجانا أو لا مبالاة.	3 ـ الاستسلام للشعور بالعجز.
الساقان	1 ـ متصالبتان بدرجة كبيرة (لدى الإناث).	1 ـ حماية الذات، والانسحاب.
	2 ـ غير متصالبتين.	2 ـ الغزل أو المعابثة.
	3 ـ تصالب استعراضي بالساقين.	3 ـ الغزل أو المعابثة.
	4 ـ لا حراك في منطقة الحوض.	4 ـ الكف أو الكبح الجنسي.
الجذع	1 ـ طريقة عسكرية متصلبة أو متيبسة في الجلوس أو الوقوف أو المشي (لدى الذكور)، ومتكلفة الجدية وعمودية (لدى الإناث).	1 ـ قلق حبيس.
	2 ـ طريقة مزهوة أو مختالة ومتكلفة ومتصنعة في المشي، الوقوف، الجلوس... إلخ.	2 ـ صراع بين الغزل والخجل.
	3 ـ يتساقط إعياء، فاتر الهمة، خامل.	3 ـ العجز وطلب المساعدة.
	4 ـ يستكين في مقعده، واهن، شبقي الطابع.	4 ـ يعبر عن الاندفاعات الجنسية.

المصدر: Argyle, 1979.

أكانت هذه الفروض لها ما يبررها أم لا، كذلك قد يجد الممثلون بعض الفائدة في تبني مثل هذه الأفكار خلال عملية تصويرهم للشخصيات المختلفة. وقلة من الناس فقط هي التي قد تتساءل عن مدى الصدق

الكامن في الاستخدام التقييدي القهري (الإجباري) للحركة والانفعال كوسيلة أو حيلة لرسم أو تصوير حالة الانهيار العصبي وشيكة الحدوث.

يعرف علماء النفس أنه مع اقتراب المخ من حالة التحميل الزائد تكون هناك محاولة بداخله لإنقاص المدخل الحسي، ويعتبر الثبات الحركي (اللاحركية) المحدد أو الصارم، إحدى الإستراتيجيات التي تستخدم هنا من أجل تحقيق هذا الهدف.

عندما كان «أوليڤييه» يمثل شخصية عطيل، لوحظ أنه كان يقوم بمحاولات منظمة أو متناغمة للتحكم في نفسه وللاحتفاظ برزانته ووقاره، بينما كان يعاني من حالات الفوران الجائشة لمشاعر الغيرة المعتملة في صدره.

الإقليمية Territoriality

استخدم چيمس (1932) مصطلحي التمدد والانكماش فيما يتعلق بالوضع الجسمي بشكل يتسم بالحكمة البالغة، فإيماءات التمدد تدل على السيطرة، وذلك لأنها تثبت حدود أحد المزاعم الخاصة بامتلاك مساحة أكبر من الإقليم (Mehralbian, 1969) فعندما يميل ممثل أو مغن أو راقص برأسه إلى الخلف، ويبسط قدميه ويديه على اتساعهما بعيدا عنه فإنه يحدد لنفسه العلامات الخاصة بمنطقة أكبر من الحيز الخاص بجسده. أما إذا كانت كل الأجزاء الطرفية من هيكل الشخص البدني (اليدين والأطراف... إلخ) قد تم ثنيها إلى الداخل ناحية الصدر، وأعضاء التناسل، في شكل يشبه القنفذ الخائف، فسيكون هناك حد أدنى من دعاوى الإقليمية، وسيكون هناك فقط إصرار على حماية القدر القليل المتروك منها. ويعبر الوضع الأول عن الابتهال والانتصار والقوة، بينما يوحي الوضع الثاني بالخجل والاكتئاب والضعف والشعور بعدم الأمان.

عندما يستعد مصارع الثيران الفارس في «كارمن»، أو «فيجارو» في «حلاق أشبيلية» لغناء ألحانهما الغنائية الفردية (الآريات) الخاصة المتسمة بكونها تحاول لفت الأنظار إلى الذات ومتسمة بالغرور، إلى حد ما أيضا، فإنهما لا يقفان عادة في مكان واحد خلال عزف الموسيقى التمهيدية الخاصة بهذا اللحن، وبدلا من ذلك فإنهما يستهلان المشهد الخاص بهما

بإظهار السيطرة الاجتماعية، مما يترتب عليه قيامهما بحركات شاملة قوسية الشكل (أو شبه دائرية) على خشبة المسرح، هذا بينما تكون اليدان ممدودتين على اتساعهما.

تفيد هذه الحركات مجازيا (وحرفيا) في تعيين حدود الإقليم الشخصي Personal Territory، وفي توضيح الحيز المحيط بالفنان المؤدي، وذلك قبل أن يدلي هذا الفنان بإفاداته أو تصريحاته حول سلطاته المادية والاجتماعية.

قد يصل الجمهور إلى هذا الانطباع دون حاجة ضرورية لأن يكون واعيا بالطريقة التي تم إحراز هذه السلطات أو الوصول إليه من خلالها، ومع ذلك فإنه من المفيد بالنسبة للمؤدين والمخرجين أن يفهموا معنى مفهوم الإقليمية على نحو جيد.

يعين الناس، خلال تعاملاتهم اليومية، معالم الإقليم الخاص بهم بشكل يماثل، إلى حد كبير، ما تفعله الحيوانات من أجل ذلك، ومن خلال الرائحة والروث (Ardrey, 1966). فالناس يبنون أسوجة حول ممتلكاتهم، ويضعون أسماءهم على أبواب مكاتبهم، ويحجزون المناضد (الطاولات) والمقاعد في المطاعم والمسارح، بتركهم معاطفهم، وحقائبهم، ومتعلقاتهم الشخصية موجودة راقدة على هذه المناضد والمقاعد.

في الجماعات الاجتماعية يطرح الرجال دعواهم الخاصة بحقوقهم على شريكاتهم من الإناث من خلال وضع أذرعتهم حولهن، كما أنهم يحمونهن من المهاجمين من خلال خلق حواجز حولهن بالكوعين والكتفين. ويشكل الناس في الحفلات أنفسهم على هيئة دوائر تستبعد الغرباء من المحادثة والاتصال الاجتماعي. وغالبا ما تكون هناك تدعيمات مؤسساتية للقوة الاجتماعية، ولحقوق الملكية، وتتدرج هذه التدعيمات بدءا من الجلوس على مقعد القضاء ولباس القاضي الخاص وحتى خاتم الزواج الخاص بامرأة متزوجة، الذي قد يكون قد ظهر قديما باعتباره رمزا للعبودية أو الاسترقاق (Morris, 1977).

هناك مشهد جدير ذكره في فيلم لشابلن هو «الدكتاتور العظيم» The Great Dictator، وفي خلال هذا المشهد يقوم هتلر بالإعداد للقائه الأول مع موسوليني. وقد بحث مستشارو هتلر عن وسائل لتعويض بعض القصر الخاص في قامته من خلال جعله يجلس على منصة (منبر) مرتفعة تقع

خلف منضدة (أو مكتب) كبيرة جدا، مع وجود كرسي منخفض إلى حد كبير في مواجهته من أجل أن يجلس عليه موسوليني، وكانت الخطة المعدة هي ضرورة أن يدخل الدوتشي (موسوليني) من الأبواب الموجودة خلف الصالة الخالية، ويمشي مسافة طويلة مكشوفا أمام الفوهرر (هتلر) الذي ينتظره خلف المكتب (المنضدة) الموجود أعلى على المنصة. وقد وضع تمثال نصفي صارم الوجه أعلى المنضدة ناظر إلى الخارج، بحيث إنه حتى لو ابتسم هتلر نفسه فإن صورته المنحوتة في هذا التمثال ستكون موجودة في هيئتها الغاضبة البارزة من أجل تهديد هذا المنافس الجديد القادم. وعندما حدث هذا اللقاء، قلب موسوليني كل هذه الاستعدادات رأسا على عقب في لحظة واحدة، وذلك لأنه دخل من باب موجود على المسرح الذي يقع خلف الكرسي الذي كان هتلر يجلس عليه.

ومن خلال هذا الموضع المتميز أرسى موسوليني القواعد التي تمكنه من تحقيق السيطرة الكاملة، فقد كان يطل على هتلر، ويلمس ظهره بطريقة تتسم بالألفة والتنازل، وبطريقة لا مبالية قام بإشعال عود الثقاب في ظهر التمثال النصفي (الذي أصبح الآن ينظر بعيدا عنه بلا أدنى ضرر يذكر)، وذلك من أجل أن يشعل سيجارا وينفث دخانه في وجه هتلر. ويوضح صراع القوة الذي دار بين هذين الطاغيتين على أساس الأفضلية المكانية، نوع المناورات النفعية التي تدور بين الناس على مدار حياتهم من أجل الاستئثار بموقع أو مركز معين. ويحدث قدر كبير من قبل هذه المناورات في خلال الحياة اليومية بشكل تلقائي ولا شعوري، لكن من المفيد بالنسبة للممثلين أن يتعرفوا على المبادئ الكبرى هنا (حتى لو كانوا أحيانا يطبقونها أساسا من أجل سلب زملائهم الآخرين من المؤدين من فرص الظهور المناسب على المسرح).

الحيز الشخصي Personal Space

من أجل حدوث أي تفاعل بين شخصين هناك درجة مثالية من المسافة التي تكون بينهما هي التي تحقق التوازن بين الدفء والتهديد. فداخل النطاق الذي مقداره حوالي ثماني عشرة بوصة (18 بوصة) حول أجسامنا توجد المنطقة الحميمية المحتفظ بها للمحبوبين والأزواج والأطفال (الأبناء)

وأعضاء العائلة القريبين (الأقارب). وضمن نطاق هذه المسافة يمكننا أن نلمس، وأن نقبل، وأن نشم روائح الجسد، وأن نرى المسام والعيوب الموجودة في جلد الآخرين.

وتدور معظم محادثاتنا مع الأصدقاء والمعارف عند مسافة تتراوح بين 18 بوصة وأربع أقدام، بينما تحدث التفاعلات الاجتماعية الأكثر رسمية وعملية عند مسافة تتراوح بين أربع وتسع أقدام . أما في المناسبات الأكثر رسمية الأخرى، كالمحادثات مع أشخاص مهمين (ذوي حيثية)، والمخاطبات العامة Public addresses فتستخدم مسافات أكبر من تسع أقدام (Sommer, 1959).

راقب صفا من الناس ينتظرون خدمة معينة في بنك أو مكتب بريد مثلا، وستلاحظ أنهم يتصرفون كما لو كانت هناك فقاعة غير منظورة تحيط بكل شخص منهم، وتعمل على إيجاد مسافات منتظمة بينهم. فيحترم كل شخص الحيز الشخصي للآخرين القريبين منه. ويحدث الشيء نفسه أيضا على الشاطئ عندما تقوم الأسرة حديثة الوصول إلى الشاطئ باختيار منطقة معينة كي تقيم عليها بعيدا تماما عن حمامات الشمس الخاصة بالآخرين، كلما كان ذلك ممكنا. ويحدث شيء مماثل خلال تبول الرجال، فالشيء المألوف هو أن يختار المرء مكانا بعيدا عن الآخرين بقدر الإمكان، ما لم يكونوا من الأصدقاء المقربين، أما القيام بغير ذلك فهو من الأمور المثيرة للشكوك. وإذا شعرنا بأن حيزنا الخاص قد انتُهك فإننا نحاول التعويض عن ذلك من خلال الانسحاب بعيدا، فإذا لم يكن الانسحاب الجسمي أمرا ممكنا كما يحدث مثلا في عربة قطار مزدحمة أو في مصعد ضيق، فإننا نتحكم في الحميمية من خلال وسائل أخرى، كأن ندير ظهورنا للآخرين أو نبتعد عن الاتصال بالعينين معهم. وإذا جرت المحادثات على أي نحو كان مطلقا في مثل هذه الظروف، فإنها عادة ما تكون قاصرة على الموضوعات الآمنة كالجو والوقت، أو على الموضوعات غير المثيرة للتهديد كالملاحظات المازحة حول الديكور الداخلي أو الزخرفة الخاصة بمكان معين.

أما الأسئلة المقتحمة أو المتطفلة مثل: أين تقيم؟ أو هل أنت متزوج؟ فهي أسئلة غير مقبولة في ظل علاقة قرب بدني مفروضة على المرء.

هناك فروق ثقافية لافتة للنظر في استخدام الحيز الاجتماعي (Marsh, social space 1988)، حيث تفضل شعوب البحر الأبيض المتوسط وأمريكا اللاتينية والشعوب العربية القرب الأوثق Closer proximity والتلامس الأكثر، مقارنة بشعوب أمريكا الشمالية، بينما يفضل الإنجليز حالة التحفظ الصامت، وحيث إن التقارب يدل على نحو مستقل، على الحب أو التفضيل أو التحبيذ فإننا نكون عرضة لأن نسيء فهم بعض الأشخاص الذين ينتمون لحضارة مختلفة، فنعتبرهم مبالغين في رفعهم الكلفة أو في تخطيهم للرسميات، أو نعتبرهم شديدي الغرابة في برودهم، وعلى أساس من محاولاتهم للتمسك بما يعتبرونه مسافة اجتماعية مريحة.

وينبغي وضع الفروق بين الجنسين أيضا في الاعتبار: حيث تميل النساء إلى أن يكن أكثر قربا من الأصدقاء الحميميين وأكثر بعدا من المعارف غير الحميميين، مقارنة بالرجال، هؤلاء الذين يكونون أقل إحساسا بطبيعة العلاقة عندما يكون المطلوب منهم هو تحديد أو اختيار مسافتهم المثالية بالنسبة لشخص آخر. وتنعكس المسافة الاجتماعية إلى حد ما في المسافة الجسمية، فيميل الناس العاديون إلى البقاء بعيدا بدرجة كافية عن الملكة، أو الرئيس، أو زعيمهم، أكثر مما يفعلون بالنسبة لأندادهم الاجتماعيين.

ونتيجة لذلك، نحن ننظر للأشخاص الذين يقتربون من الآخرين بشكل غير لائق باعتبارهم أشخاصا يحاولون لفت الأنظار إليهم ويتسمون بالوقاحة، بينما ننظر إلى هؤلاء الذين يبتعدون كثيرا على أنهم متعجرفون ومغرورون.

إن الاحتفاظ بمسافات مثالية بالنسبة للآخرين هو عنصر مهم في العلاج المعروف باسم «التدريب على المهارات الاجتماعية Social skills Training ». ويمكن تطبيق مفهوم «تنظيم الحميمية» regulation of intimacy على التفسيرات الخاصة على خشبة المسرح. ونجد مثالا طيبا على التطبيق الكوميدي لهذا المفهوم في عمل جيلبرت وسوليڤان Gilbert & Sullivan المشترك المسمى «Patience» أو «بيشنس» أو «الصبر»، وحيث يوجه الشاعر المدعي بيرنثورن Burnthorne كلامه إلى الفتاة الشابة الجميلة التي تعمل في مزرعة ألبان، وهي التي تقوم بدور البطولة في هذا العمل، في الوقت نفسه الذي تقوم فيه چين التي هي في منتصف العمر وغير جذابة، ولكنها مدلهة في حبه بمطاردته بشكل ثقيل الوطأة، وقد جعل النص المكتوب من «چين»

هذه «مساعدة» أو معاونة لبيرنثورن من خلال قيامها بالتكرار أو الإعادة لأي ملحوظة عدائية يوجهها إلى «بيشنس» عقب نطق بيرنثورن لها (مما يعمل على زيادة ضيق بيشنس)، ويصبح المشهد أكثر طرافة عندما يتزايد اندفاعها البدني نحوه بشكل متساو مع تطفلها اللفظي عليه.

وفي هذا المثال السابق، فإن المذكرة المختصرة الخاصة بضرورة الانتهاك لحيز بير نثورن الشخصي كلما كان ذلك ممكنا هي فعلا التوجيه الوحيد الخاص بخشبة المسرح، الذي كانت الممثلة التي تلعب هذا الدور تحتاج إلى أن تضعه في ذهنها. فمنذ ذلك الحين فصاعدا كان عليها أن تكون في أي مكان يوجد به «بيرنثورن»، وأن تكون دائما شديدة القرب منه، مما أدى إلى تصاعد شعوره بالضيق والاشمئزاز. وفي العادة ينتهي المشهد بينما تكرر «چين» إيماءة الأصابع الدالة على الازدراء، والتي استخدمها بيرنثورن لطرد «بيشنس»، وقد أعقب ذلك جريان «بيرنثورن» المفاجئ السريع كي يهرب من هذا القرب من «چين»، كما أنها هي أيضا اندفعت مسرعة في أعقابه.

الدافعية والحركة Motivation and Movement

الدافعية هي مفتاح تصوير الشخصية. ويحض معلمو الدراما الممثلين على أن يطرحوا على أنفسهم (كشخصيات فنية) أسئلة مثل: ما الذي أريده فعلا؟ ما المحصلة أو النتيجة التي أسعى للوصول إليها؟ وقد يسألون أنفسهم أيضا إضافة إلى ذلك سؤالا مثل: ما العقبات الرئيسية التي تقف في طريق وصولي إلى هذه الأهداف؟ هل هي عقبات مادية (كنقص الأموال مثلا) أم عقبات داخلية (ضمير هاملت مثلا)، أم شخصيات أخرى ذات دوافع متعارضة مع دوافعي؟ إن وضع مثل هذه الأشياء في العقل من المؤكد أنه يساعد الممثل على أداء دوره بشكل يتسم بالإقناع والصدق. ويتفق هذا المنحى مع الأسلوب الخاص الذي يستخدمه علماء النفس في تصنيف الشخصية، وهو التصنيف الذي يقوم على أساس الحاجات المسيطرة على الشخصيات (انظر الفصل الرابع).

فبالنسبة لبعض الناس يكون للإنجاز الأهمية القصوى، ومن ثم يصبح الطموح هو السمة المحركة لهم (كما في حالة ليدي ما كبث مثلا)، وبالنسبة لآخرين تكون السلطة هي الأكثر أهمية (هتلر مثلا). ولدى البعض الثالث

الغزو الجنسي Sexual conquent (كازانوفا مثلا)، ويكون الحب هو الذي يفوق ما عداه في الأهمية لدى مجموعة رابعة (Sweet charity) مثلا. وقد يكون التفكير أو البحث عن الصفح والغفران هو المسيطر لدى مجموعة أخرى (لورد جيم مثلا) أو الحماية أو الوقاية ضد الأذى لدى البعض الآخر (بلانش مثلا «في عربة اسمها الرغبة» a streetcar Named Desire لتنيسي ويليامز. والافتراض القائم هنا هو أن معظم سلوك الشخصية يكون موجها من أجل الوفاء (أو الإشباع أو التحقيق) بحاجات الشخص الأساسية، وأن فهم هذه الحاجات الخاصة بالشخصيات وكذلك الأفعال التي تقوم بها من الأمور القابلة للتفسير على نحو مباشر. سواء أكان الدافع مقيما أم عابرا، أو كان الأمر غير ذلك، وينبغي أن تظهر الحركات على خشبة المسرح موجهة من خلال دافعية خاصة. وعلى كل حال فإنه ليس من الواجب دائما أن تكون الدوافع موجهة نحو هدف معين، فهي يمكن أن تكون فقط مجرد دوافع تعبيرية.

وقد أطلق جولدوفسكي (1968) على هذين النمطين من الدافعية اسم: الأسباب (أو المبررات)، الحوافز (أو الإلحاحات). والأسباب معرفية Cognitive: كأن نذهب مثلا إلى الباب كي نفتحه أو نغلقه أو نصيخ السمع قريبا منه. وفي مثل هذه الحالات ينبغي أن يكون الجمهور واعيا بعمليات التفكير التي تكمن وراء هذه الحركة. ويكون الاستثناء الوحيد هنا، وكما سنرى فيما بعد، متعلقا بالأسباب أو المبررات التقنية المحضة، كما هي الحال في عملية إعداد خشبة المسرح dressing the stage أو تعديل زوايا الرؤية. وفي مثل هذه الحالة تتم الحركة بما يتناسب مع توجيهات المخرج، ومن ثم تبذل كل المحاولات من أجل إخفاء السبب الحقيقي الكامن وراء القيام بها.

أما الحوافز ـ أو الإلحاحات ـ فهي انفعالية: مثلا الحركة في ظل الدفع الخاص بالضغوط النفسية أو الابتهاج الشديد اللذين يشعر بهما أحد الممثلين، واللذين قد يؤديان به إلى أن ينتهي به الأمر وهو على مقربة من الباب. ولا تملي الحوافز أي توجيهات خاصة بها، فالجسد يتحرك ببساطة لأن عليه أن يفعل ذلك، إذ إنه في حالة عالية من الاستثارة. وتتمثل مهمة الممثل هنا في إقناع الجمهور بقوة وصدق الإحساس الذي يدفع

هذه الحركة.

في بعض الأحيان يكون من الصعوبة بمكان التمييز بين الإلحاحات (الانفعالية) والمبررات (العقلية) كما يحدث مثلا عندما يكون الاشمئزاز هو الدافع الموجه إلى الشخصية المسرحية، وهو الذي يستحثها أيضا للابتعاد عن شخصية مسرحية أخرى. وفي مثل هذه الحالة يكون اتجاه أحدهما بعيدا عن الشخص الآخر غير مهم، وذلك لأنه من المفترض أنه أيا ما كانت طبيعة هذا الاتجاه، فإنها ستعمل على زيادة المسافة الفاصلة بينهما.

هناك نوع من عدم الاتفاق بدرجة ما إذا كان التمثيل الأوبرالي ينبغي أن يكون أكثر تعبيرية، مقارنة بالتمثيل في المسرحيات المتحفظة (أوالطبيعية)[6] strait plays. وقد قال جولدوفسكي (1968) إن وجود الموسيقى في الأوبرا يعمل على رفع شدة التوتر الانفعالي. وقال أيضا بأن «التفسير المسرحي للمقطوعات الأوركسترالية المفعمة بالطاقة والحيوية يتطلب حركة معينة على خشبة المسرح، حركة تشتمل على درجة مشابهة لها من حيث القوة الانفعالية والعضلية».

أحيانا ما يكون هذا حقيقيا، خاصة في المشاهد الكبيرة Large-scale كما هي الحال في مشهد المارش الكبير Grand March في «عايدة» أو في الافتتاح العاصف في «عطيل». لكن الأوبرا ليست هي الباليه. فقد يكون ممكنا أحيانا الوصول إلى درجة كبيرة من القوة الانفعالية من خلال الثبات الخاص بقوة أو رسوخ، بينما تكون هناك خلفية من الموسيقى العاصفة المحيطة بها. ويتيح هذا الأمر الفرصة للموسيقى لتقديم التعبير الانفعالي أكثر مما تفعله أطراف الممثل، ومن المحتمل أن تقوم الموسيقى بذلك على نحو أكثر كفاءة مقارنة بذلك الأداء التقليدي الذي يشتمل على «البكاء والنحيب» وصرير الأسنان.

تلخيصا لما سبق، نقول إن الممثل قد يتحرك إما بطريقة تمكنه من الكشف عن بعض أفكاره أو نواياه، أو قد يتحرك، بدلا من ذلك، بطريقة أقل توجها، نحو هدف معين، ومن أجل أن يعبر من خلال هذه الحركة غير الموجهة عن انفعال معين.

وبالنسبة للأوبرا، يتم التعامل مع الوظيفة التعبيرية للحركة على نحو أفضل، في أغلب الأحوال من خلال الموسيقى، وقد يؤدي التعبير الزائد

على الانفعال من جانب المؤدي أحيانا إلى نتائج معاكسة، فيدفع هذا الممثل الدراما إلى ما وراء الحد المطلوب، وإلى الحد الذي تصبح هذه الدراما عنده نوعا من «الميلودراما» بالمعنى الأسوأ لهذه الكلمة.

العرض العقلي في مقابل العرض الوجداني لكلمات الدور

Informative Versus Affective presentation of lines

أشار جولدوفسكي (1968) إلى أنه مثلما يمكن تصنيف الحركات على خشبة المسرح في ضوء ما إذا كانت موجهة نحو هدف (مبررات) أو كانت تعبيرية (إلحاحات)، فكذلك يمكن أن ينطق الممثل كلمات الدور الخاصة به إما بطريقة عقلية وإما بطريقة وجدانية. ومن المفيد هنا على نحو خاص أن نحلل الألحان الغنائية الأوبرالية في ضوء هذا التمييز، وذلك لأن له فائدته الخاصة في إضفاء بعض المعنى على تلك العمليات العدة الخاصة بالتكرار للكلمات في الأعمال الأوبرالية.

وهذه هي بعض الاحتمالات الخاصة هنا:

1 ـ العقلي ـ العقلي Informative-informative: حيث يتم تكرار كلمات الدور بصوت أعلى في المرة الثانية، وذلك لأنه يكون واضحا أنها لم تسمع، أو لم تفهم جيدا في المرة الأولى. ويحدث التكرار هنا كمحاولة للحصول على استجابة أكثر إشباعا من جانب هؤلاء الذين يوجه إليهم الخطاب.

2 ـ العقلي ـ الوجداني Informative-affective: وفي هذه الحالة يتم عرض معلومة معينة أولا بطريقة مباشرة، بشكل وثائقي من جانب المغني، ثم بعد ذلك تأخذ عملية الفهم العقلي في الابتعاد سريعا كي يصبح المضمون الانفعالي الكامل لما قاله المغني توا مشعورا به تماما عقب هذا التكرار.

3 ـ الوجداني ـ العقل Affective -informative: وهذه الحالة عكس الحالة السابقة، فهنا يأتي الجيشان أو الفوران الانفعالي أولا، ثم تنطق بعده إفادة (تصريح) أهدأ وأكثر انضباطا، كما لو كانت الشخصية قد نجحت في استعادة رباطة جأشها أو هدوئها بعد ذلك الفوران الأول لانفعالاتها.

4 ـ الوجداني ـــ الوجداني Affective-affective: وهنا تؤدي العاطفة المشبوبة التي تتلبس المغني/ المغنية، أو تستحوذ عليها، إلى أن تكرر بعض الأشياء مرة تلو الأخرى، فمثلا «أنا أحبه!... أنا أحبه!» فقط من أجل

التوكيد الانفعالي.

طبق جولدوفسكي هذا التحليل على أغنية «سانتوزا» الفردية Santuzza's aria (يا أمي أنت تعرفين الحكاية) المأخوذة من أوبرا «الشهامة الريفية». إننا بمجرد أن نحلل هذا اللحن الغنائي في ضوء هذه الشروط، سنجد أن هناك صعوبة واضحة في أن نفهم نوايا المؤلف الموسيقي من خلال أي شكل آخر من أشكال التحليل.

ويعتبر التتابع العقلي ـ الانفعالي هو الأكثر شيوعا، لكن كل الأشكال الأخرى من التصنيف قابلة للتحديد أو التعيين على أساس طبيعة المجموعة الخاصة التي اختار «ماسكاني» (7) Mascagni أن يكررها، وأيضا على أساس الأسلوب الموسيقي الذي يصاحب هذين النوعين من العرض (العقلي/ الوجداني).

قد يكون القارئ مهتما بدراسة هذا اللحن الغنائي في ضوء هذه الشروط، ومن ثم فعليه أن يصنف العبارات الثنائية المتكررة وفقا للأنماط الأربعة من العرض التي وصفناها من قبل.

صراع الإقدام ـــ الإحجام (أو الإقبال / الإدبار)

Approach - avoidance conflict

من المحتمل، من خلال بعض التوجهات الخاصة على خشبة المسرح، أن يمثل ممثل بعض المشاعر المختلطة أو المركبة في مواجهة ممثل آخر. وأفضل طريقة معروفة لأداء هذه المشاعر المختلطة تكون من خلال طريقة مد الكتف (الباردة) الموجهة نحو مقدمة خشبة المسرح Cold downotage shoulder ، بينما يوجه انتباهه خلاله إلى زميله الآخر (انظر الشكل 2/6).

افترض أن الشخصية المسرحية التي هي محور الاهتمام (أ) تقف في الناحية اليمنى من مقدمة المسرح، وأن الشخص الذي تقع عليه مشاعر هذه الشخصية (أ) المختلطة أي (ب) يقف في مركز خشبة المسرح. ثم إن (أ) يقوم بعد ذلك بإدارة ظهره أو التحول بعيدا عن (ب) بحيث تكون كتفه اليسرى (كتف أ) متجهة نحو مقدمة المسرح، وبحيث تعمل هذه الكتف كنوع من الحاجز أو العائق أمام «ب» (إحجام أو إدبار)، هذا بينما يكون رأس «أ» متجها عبر هذه الكتف نحو «ب» (إقدام أو إقبال).

وقد يعني هذا المزج أو التركيب الخاص بين الإدبار البدني والإقبال العقلي أشياء كثيرة في ظل الظروف الدرامية، ومنها مثلا:

- أنك لست مكافئا لي من الناحية الاجتماعية، وأنا أجدك بغيضا على نحو لا أفهمه، لكني سأصغي مع ذلك لما ينبغي عليك أن تقوله، وذلك لأنه قد يكون من بين شؤوني، أن أفعل ذلك.

- أنا فتاة فاضلة / أو امرأة متزوجة، لكن استمر في غزلك، وقد تقوم بإغوائي.

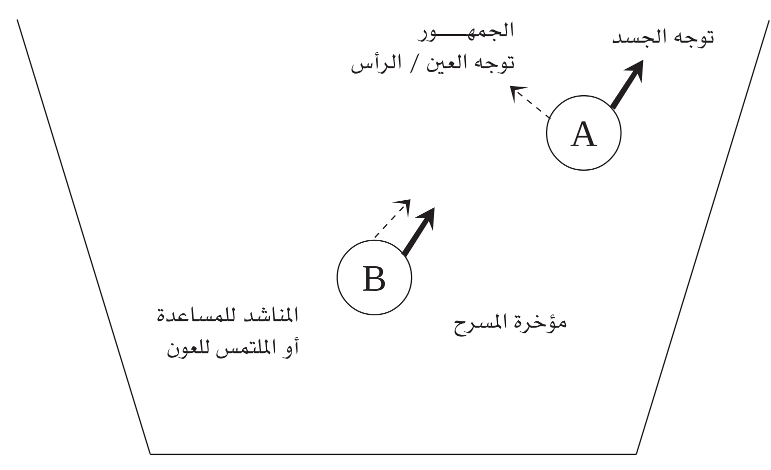
- لقد عقدت العزم على هجرك إلى الأبد، لكني مازلت أحتفظ ببعض المشاعر تجاهك.

يعتبر هذا التوجه الخاص من الأمور المفضلة بين الممثلين أو المغنين، وذلك عندما يكون مناسبا من الناحية الدرامية، وذلك بسبب فوائده العملية الكثيرة القابلة للتطوير.

إنه يمكن المؤدي الموجود (عند مقدمة المسرح أو في الجانب الأمامي منه) من أن يظهر على نحو واضح، متجها إلى الخارج نحو الجمهور، بينما يظل يقر أو يعترف في الوقت نفسه بوجود المؤدي الآخر الموجود في أعلى المسرح (أي عند الجانب الخلفي منه)، ومن ثم فإنه يشتمل على واحد من تلك الأساليب العدة التي تستخدم في الخداع في المسرح، وذلك من أجل أن يتجنب الممثل أن يسلب منه ممثل آخر دوره، خاصة عندما يكون موجودا في موضع غير متميز على خشبة المسرح.

قوة التوقف المؤقت Power of pause

في بعض الظروف، يكون الغياب التام للكلام والحركة له تأثيره الكبير في الجمهور، فلا ينبغي لأي مؤد، أو مخرج أن يقلل من شأن القيمة الدرامية لحالات الصمت والتوقف المؤقت، وسكون الحركة. والمفارقة هنا هي أن الحالات الخاصة بالأحداث المتوقفة أو الوقائع الصامتة هذه، قد تخلق توترا وإثارة أكثر من غيرها. فخلال حالة الانتظار السابقة لأن يتخذ الأب الروحي قراره، كان هناك ذلك النوع الخاص المطبق من الصمت المؤقت، والذي كان حاملا في ثناياه الكثير والكثير من التهديد، وقد منح هذا الصمت للأب الروحي قوة إضافية، وولد توقعات متزايدة لدى الآخرين،



الكتف الفاترة ـ أو الباردة ـ الموجهة نحو مقدمة المسرح

شكل رقم (2/6): ويوضح أسلوب الكتف الفاترة ـ أو الباردة ـ الموجهة نحو مقدمة المسرح كأسلوب للتعبير عن المشاعر المختلطة، فعلى رغم أن الخشبة العليا Upstage يحتلها (ب) جغرافيا، فإن موضع (أ) مسيطر من الناحية الاجتماعية (والدرامية)، ويشاهد (ب) على نحو متميز (خاص) على أنه يبحث عن عطف أو استحسان (أ)، بينما يكون (أ) هو الذي يفكر فيما إذا كان سيستجيب لهذا الطلب أم لا. والميزة العملية لهذا الأسلوب هي أن كلا الممثلين يمكن إبرازه إلى الخارج، ناحية الجمهور، بسهولة وعلى نحو مناسب.

إلى درجة أن الجمهور قد حاول جاهدا أن يتنبأ بالطريقة التي يمكن أن «يقفز» إليها هذا القرار. وتتسم هذه الوسيلة بفاعلية مماثلة في الأوبرا أيضا، فقد عرف ڤاجنر ومؤلفو الموسيقى الواقعية الانفعالية أو العنيفة Verismo[8] جيدا أن «السكون الذي يسبق العاصفة» قد يكون أكثر تأثيرا من غيره. وعلى رغم أن الحركة تكون مكبوحة أو مقيدة خلال هذه الفواصل من الصمت، فإن توترا معينا يكون مطلوبا نقله أو توصيله. لا يمل معلمو الدراما في أغلب الأحوال من تأكيد أهمية الاسترخاء على خشبة المسرح، ولكن هذا التأكيد ينبغي ألا يفسر باعتباره طلبا لإحداث الترهل أو الوهن في الجسم أو الصوت. فكلما كانت المقطوعة اللفظية أو الموسيقية خفيضة وهادئة، زادت الحاجة إلى غرس الوعيد أو الحياة الانفعالية داخل الصوت الخاص بهما، وزادت كذلك الحاجة لإعداد الجسم للنشاط بطريقة معينة، وبحيث يشبه الينبوع المحتشد بالماء الذي يوشك على التفجر. إن الاسترخاء الذي يعزز الأداء يعادل في أهميته عملية استبعاد الانفعالات والتلويات

العصبية غير الملائمة، وهي الانفعالات والتلويات fidgets التي يعتقد أنها تحفز الانفعالات غير الملائمة للشخصية التي يتم تمثيلها وتنشيطها.

الإحالات المكانية Spatial References

يعطي المنظر المسرحي (الديكور) على الخشبة، وكذلك المواضع المختلفة للشخصية إحالات مكانية واضحة للمؤدين. فالكثير من الحركات التي يقوم بها المؤدون تكون بالضرورة موجهة نحو هذه المواضع، لكن تكون هناك أيضا «نقاط إحالة» جغرافية لا يتمكن الجمهور من مشاهدتها. وعلى رغم أن هذه النقاط تكون موجودة فقط كأفكار فإنها تظل ضرورية من أجل توجيه الممثلين نحو الموضع النظري المناسب. وبمجرد تحديد هذه النقاط، يكون من الممكن بالنسبة للمؤدي أن يظهر اتجاها خاصا به نحو هذه المفاهيم التصورية، وقد يشتمل هذا الاتجاه على التحرك نحوها (كأن يخاطبها أو يحتضنها أو يهاجمها مثلا) أو على التحرك بعيدا عنها (في حالة من الخوف أو الكراهية مثلا).

عندما تصل «عايدة» إلى غناء لحنها الفردي الشهير Ritorna Vincitor وهي تعاني الألم المبرح الناتج عن الصراع الذي اضطرم بداخلها بين الحب والوطنية، عندما تصل إلى هذه الحالة، يكون عليها أولا أن تحدد نقاط الإحالة الخاصة بهذه المفاهيم. وهي المفاهيم التي لا تكون منظورة (مرئية) على الخشبة في تلك اللحظة. فهناك أثيوبيا (التي تشعر نحوها بالولاء) وراداميس (الذي تشعر نحوه بالحب) والآلهة (التي تلجأ إليها طلبا للشفقة والعون).

فإذا كان «راداميس» موجودا من قبل ناحية اليمين، فإنه من أجل تجنب الغموض، ينبغي أن تأخذ أثيوبيا جانب اليسار. أما الآلهة فموضعها في العادة فوق الرؤوس وعند مقدمة المسرح فوق الجمهور، تقريبا عند مصدر الكشاف المتعقب Follow spotlight[9]. وليس من قبيل المصادفة أن تتم الإشارة إلى الصف الأعلى من المقاعد في قاعة المشاهدة على أنه «صف الآلهة The gods». على رغم أن هذه المقاعد تكون من بين أرخص المقاعد في المسرح، لكن هذا هو المكان الذي كان يعتقد في الماضي أن الآلهة تقطنه[10].

أما العبارات الأخرى التي تنطقها «عايدة» فهي عبارات داخلية باطنية تكاد تصل إلى مرتبة الحديث إلى نفسها. وقد يتوقف القراء كي يسألوا أنفسهم أين يمكنهم أن يحددوا موضع «ذاتهم» الخاصة من أجل مخاطبتها، وربما يصلون في إجاباتهم إلى موقع يقع في مكان ما أمام وجههم ذاته.

وهكذا يكون الأمر عندما يتحدث الممثلون إلى أنفسهم، حيث الإحالة الضمنية موجودة في مكان ما في ذلك المثلث المتغير الذي يتشكل من العينين (المخ) والصدر (القلب) واليدين (الحركات اليدوية)، ويتم مد مكونات هذا المثلث غالبا خارج حدوده الضيقة التماسا لإحداث تأثير خاص معين.

إن هذه هي الطريقة التي قد يسأل هاملت نفسه، من خلالها، ذلك السؤال: أكون أو لا أكون؟ أو قد تقول من خلالها عايدة لنفسها: أعود منتصرة. كيف يمكنني أن أقول شيئا كهذا؟ الشيء الواضح من الناحية التقنية أنه ما لم يكن هناك مبرر ضروري لا ينبغي أن يختار المؤدي نقطة إحالة - خاصة بأي فكرة - تكون موجودة خلف ظهره مباشرة، وذلك لأنه لن يستطيع الإحالة إلى هذه الفكرة، دون أن يسلب نفسه فرصة الظهور المناسب على المسرح.

والاستثناء الممكن هنا قد يكون خاصا بشبح له حضوره المقبض للنفس، ويدركه المؤدي باعتباره حملا يثقل كتفيه ويضغط عليهما من الخلف. وفي مثل هذا المثال قد يكون آخر شيء يود هذا المؤدي أن يفعله هو أن يلتفت كي يواجه هذا الوحش الذي يطارده. إننا عادة ما نحاول دائما أن نجعل مكان الشيطان خلف ظهورنا.

تقوم هذه الإحالات المكانية بتحريك النشاط بطريقة معينة تقع في المنطقة الوسطى بين المبررات والإلحاحات (أو الأسباب والحوافز)، فهذه الإحالات المكانية لا تقدم فقط توجيهات للحركة والإيماءات، لكنها تشتمل في العادة، أيضا على اتجاه ما، إيجابيا كان أو سلبيا، نحو كل فكرة أو نحو كل إحساس مرهف، أو دقيق يرتبط بها.

التمثيل الرمزي للشخصيات Symbolic Representation of Characters

أحيانا ما يتم تحديد الموضع المكاني الخاص بإحدى الشخصيات الغائبة التي يتمنى أحد المؤدين أن يتواصل معها، من خلال موضوع ما أو شيء ما

يتعلق بها. فعلى سبيل المثال عندما يغني «ريناتو» Renato في أوبرا «ڤردي» المسماة «حفلة رقص تنكرية» لحنه الفردي «كنت أنت Eri tu» نجد أن هيجانه الانفعالي العنيف الناشئ عن الغيرة، وكذلك عزمه الأكيد على الانتقام (يهدآن) بواسطة فصل إضافي يشاهد خلاله ـ هذا المغني ـ منديلا أسقطته زوجته «إميليا» Amelia على الأرض. وعندما تتحول الموسيقى إلى موسيقى ناعمة، ودافئة، وذات شجن وحنين خاص إلى الماضي، فإنه يلتقط المنديل ببطء ويضغطه على صدره ويغني «أيتها العذوبة المفقودة، أيتها الذكريات O dolcezze perdute o memarie» عند هذه النقطة يصبح هذا المنديل إحالة مكانية مؤقتة لإميليا، أو بشكل أكثر تحديدا لحبه السابق لها. وقد كانت هي نفسها في هذه اللحظة بجوار الباب التالي تماما له، وكانت قد تم إرسالها كي تودع طفلهما قبل أن تقتل عقابا لها.

وهكذا، فإنه وبينما كان «ريناتو» يوجه حبه إلى ذكراها، والتي يمثلها المنديل، فإنه لم يكن يستطيع أن يفعل ذلك في مواجهتها مباشرة، وذلك لأن مشاعره نحوها قد تحولت الآن إلى كراهية واضحة.

قد تكتسب الشخصيات في الدراما حيزها الرمزي الخاص من خلال عملية خاصة من عمليات التداعي أو الترابط، فإذا كانت الشخصيات منجذبة نحو منطقة خاصة على خشبة المسرح بدرجة كافية فإن هذه المنطقة تصبح منطقتها السيكولوجية الخاصة، وسيقوم الجمهور بشكل تلقائي بتخصيص (أو تحديد) هذه المنطقة لها. ويحدث هذا بشكل حتمي عندما يكون جزء أو جانب من المنظر المسرحي ـ أو الأثاثات الخاصة به ـ له صلته المباشرة بالدور الاجتماعي أو المركز الخاص بالشخصية. فمثلا يمكن تمثيل الملك من خلال التاج، ويمكن تمثيل السكرتيرة من خلال آلتها الطابعة. وفي فيلم «طار فوق عش الوقواق» كانت ضابطة العنبر المتسلطة الممرضة «راكيت» تقضي وقتا طويلا في موقع الممرضات المغطى بالزجاج، ومن خلاله طبقت علاجها الطبي القمعي وسعت حثيثا للتعبير عن اتجاهاتها القاسية، إلى الدرجة التي أصبح عندها هذا الموقع هو حيزها السيكولوجي الخاص، بكل ما يشتمل عليه هذا الحيز من دلالات شريرة. وقد كانت الإحالات والإشارات إليها، في غيابها، توجه بعد ذلك على نحو فعال إلى هذا القفص أو الزنزانة الخاصة بها.

بؤرة الانتباه Focus of Attention

الكثير من الجوانب الخاصة بحرفة الممثل ومهارة المخرج له صلته بعملية التلاعب البارع بانتباه الجمهور. (Arnold, 1990).

إن مهمة الممثل هي أن يضمن تحقيق أو إنجاز رغبات المخرج فيما يتعلق بالجوانب التي ينبغي أن يركز عليها الجمهور انتباهه. ويعني هذا أن الممثل أحيانا ما ينبغي عليه أن يتحرك بطريقة تجعله قادرا على اجتذاب الانتباه، وأحيانا أخرى ينبغي عليه أن يكون غير مدرك أو غير مثير للاهتمام (غالبا من خلال عدم الحركة).

وحيث إن الشكل المتحرك يجتذب عيون الجمهور بعيدا عن الشكل الساكن، فإنه يكون من المعتاد أن يتحرك الممثلون فقط عندما ينطقون الكلمات الخاصة بأدوارهم (أو قبل ذلك بقليل). وعلى الشاكلة نفسها، فإن المؤدين الذين من المفترض أن ينتبه الجمهور إليهم، يمرون أمام زملائهم الموجودين عند مقدمة المسرح، وعندما يلتفتون كي يفعلوا ذلك، فإنهم يفعلونه ووجوههم متجهة نحو مقدمة المسرح ومتطلعة إلى الجمهور بدلا من أن تكون موجهة نحو مناظر المسرحية أو الديكور.

ونتيجة لذلك كله يصبح الكثير من الجوانب الخاصة بالحرفة «الصنعة» المسرحية Stage craft متعلقا بالتوجيه أو المشاركة المناسبة لانتباه الجمهور في العمل، وذلك من خلال التحكم في الحركة.

يكون المخرج مهتما أيضا بعملية توزيع التابلوهات أو اللوحات على خشبة المسرح picturization، ويكون المقصود من وراء هذا كله خلق أنماط أو طرز Patterns على الخشبة (أو الصور الكاملة أو الكادرات أو في الأفلام السينمائية) تعمل بدورها على إشباع حالة التوازن الفني. فإذا اعتبرنا قوس الإطار أو البرواز المسرحي (أو القوس الخاص بإطار خشبة المسرح) Proscenium Ar[11] معادلا لإطار اللوحة الفنية في فن التصوير، فإن نشر أو توزيع الشخصيات داخل هذا الإطار (أو البرواز) المسرحي ينبغي أن يكون مشبعا أو مرضيا للجمهور، وذلك خلال أي لحظة من لحظات العرض. ويعني هذا أن كل الحركات ينبغي أن تتم الموازنة بينها بشكل أو بآخر. وغالبا ما يقوم المؤدون غير المحوريين بتعديل مواضعهم المكانية، بشكل غير ملحوظ، بعد أن يبدأ المؤدي المحوري (المتكلم) حركته. وهكذا تتم استعادة

التوازن الخاص بالصورة أو اللوحة الموجودة على خشبة المسرح بحيث يكون هناك الثقل نفسه على جانبي اللوحة، كما لا تكون هناك حالة يحتل فيها المؤدون أماكن بعضهم أو يخفي بعضهم ـ خلالها ـ البعض الآخر.

لاحظ هذا التمييز الخاص بين التكوين الفني والتكوين الجغرافي. فخلال رسمه لوحة فنية يحول الفنان أو يزيح في العادة بؤرة الانتباه على نحو طفيف بعيدا عن المركز (عادة نحو اليسار). وتستخدم خطوط المنظور Perspective lines المتعلقة بالموضوعات الموجودة في أمامية الصورة الخاصة بهذا الشكل، لجذب عين المشاهد نحو المركز البؤري focal centre، ويتم البحث عن الأثر نفسه على خشبة المسرح من خلال كل من تصميم المناظر المسرحية، والستائر الخلفية Packdrops، وكذلك من خلال تحديد المواضع المختلفة للمؤدين على المسرح. ويتمثل التكنيك (الأسلوب) المفضل في عملية التوجيه لانتباه الجمهور هنا في وضع مجموعة من الممثلين على جانبي مقدمة المسرح، وفي أثناء ذلك إلى الحدث الرئيسي الذي يجري خلفهم. ويسمى هذا الأسلوب باسم التثليث أو التجسيد الثلاثي Triangulation.

ولأنه عادة ما يُزاح المركز الفني للوحة ناحية اليسار، فقد أصبح هناك الآن اتفاق كبير على أن الجانب الأيمن من خشبة المسرح يستحوذ على انتباه الجمهور بشكل أكثر يسرا مقارنة بالجانب الأيسر من الخشبة. وهكذا فإن المنطقة اليمنى تكون هي المنطقة التي تحدث من خلالها عمليات الدخول المهمة على خشبة المسرح، وكذلك النشاطات المهمة التي تحدث عليها.

وليس واضحا على نحو تام لماذا ينبغي أن يكون الأمر كذلك، وإحدى الأفكار المطروحة هنا هي أن المجال الأيسر للمشاهد هو المجال الأكثر سيطرة، وذلك لأننا اعتدنا في الأقطار الغربية أن نقرأ من اليسار إلى اليمين، ونتيجة لذلك نقوم بالإحاطة البصرية، بحكم العادة، من اليسار إلى اليمين [12].

وهناك تفسير آخر يقول إننا نقوم بالتنشيط أو المعالجة العقلية للتشكيلات المكانية من خلال الجانب الأيمن من المخ، وهو ذلك الجانب الذي يستقبل المدخل البصري من الجانب الأيسر، ومن ثم فإن الشكل

والحركة يتم تسجيلهما أولا، بشكل أكثر قوة في المجال البصري الأيسر (الذي يقصد به هنا يمين المسرح stage right أو الجانب الأيمن من خشبة المسرح).

يمكن للمخرجين أن يتحكموا في الانتباه من خلال وسائل عدة أخرى. وإحدى هذه الوسائل الحجم النسبي relative size للمكونات. فالممثلون المهمون في العمل يمكن إبرازهم على نحو أكبر من خلال اختزال أو تقليل الميزان أو الإسهام الخاص بمجموعة الممثلين التي تقع في الخلفية، وكذلك الملحقات props أو طاقم (الملحقات) أو الممثلين المساعدين مثلا، وذلك من أجل إبراز بطل العرض في صورة مهيبة، أو قد يتم تنظيم الأمر على نحو معاكس أو مختلف.

والإضاءة lighting كذلك ليست أمرا يقصد من ورائه جعل المشاهد مرئية فقط، بل إن الإضاءة هي طريقة مهمة لتركيز الانتباه. فالشيء الأكثر وضوحا هو أن يكون ممكنا تحديد موضع بطل العمل الفني من خلال نقطة ضوئية متحركة متعقبة (الكشاف المتعقب)، أو أنه قد يمكن تقليص المنطقة الحية على خشبة المسرح من خلال تعتيم المناطق الخلفية (وبهذه الطريقة فإن الإضاءة تستخدم غالبا كعامل مساعد substitut (بديل) للمناظر أو المشاهد scenary، ومن الممكن أيضا أن نؤكد التعبيرات الخاصة بالوجه (من خلال الإضاءة الأمامية) أو نستبعد هذه التعبيرات مفضلين، بدلا منها، إظهار الصورة الظلية أو السلويت Silhouette، وكذلك الشكل الخارجي (بواسطة الإضاءة الخلفية).

من الممكن تحقيق آثار الشعور بالصدمة من خلال القلب (العكس) المفاجئ للضوء والظلمة. كما يمكن خلق الإحساس بالإثارة والاضطراب والاهتياج من خلال تغيير وتحريك الضوء واللون (أي من خلال أدوات وأجهزة مثل: الستروبسكوب والمرايا الدائرية وغيرها stroposcopes, mirror balls,etc. فيمكن، مثلا لأضواء نيون تومض خارج غرفة نوم في فندق أن تحدث شعورا بالإثارة. كما أن حالات الطوارئ emergencies يمكن تأكيدها من خلال الوميض الخاص للأضواء الحمراء والزرقاء التي تصدر عن عربات خدمات الشرطة والمطافئ والإسعاف، ويمكن إحداث الشعور بالتهديد من خلال سحب تتحرك بسرعة وقوة على الستار الصدفية Cyclorama،

وربما يتم توصيل هذه الحالة إلى ذروتها من خلال الرعد والإضاءة والبرق.

واللون colour هو من أكبر الوسائل للتحكم في المزاج اللحظي mood سواء استخدم هذا اللون في الإضاءة، أو المناظر أو الأزياء.

وضمان أن تكون الألوان منسقة على نحو مناسب وناقلة للشعور الصحيح هو جانب مهم من جوانب المهمة التي توكل إلى المصمم designer ، والأثر الانفعالي للألوان المختلفة أمر اتفق عليه بشكل متسع، ويتم تدعيمه من

خلال الدراسات الكثيرة التي أجريت حول الاستجابات الفسيولوجية للبيئات ذات الألوان المختلفة (Wilson, 1966, Varley, 1980, Gardano, 1986).

وتوجد قائمة ببعض التداعيات (أو الترابطات الانفعالية) الشائعة الخاصة بالألوان الأساسية في الجدول رقم (2/6).

والصوت sound كذلك أداة لاجتذاب الانتباه على نحو يماثل في أهميته الأدوات السابقة. وتعطى مواضع متميزة صوتيا على خشبة المسرح للممثلين الذين يؤدون الأدوار الرئيسية، أو قد يستخدم نوع من التضخيم الانتقائي

جدول رقم (2/6)

ويوضح بعض الترابطات المرتبطة بالألوان

1 ـ الأحمر	الحرارة، الخطر، الدم، الغضب، الإثارة، النشاط، لون أعياد الميلاد، الملاهي الليلية، والدعارة.
2 ـ الأصفر	الشمس، والصيف، والابتهاج، والمرح الصاخب، والصحة، والنهار.
3 ـ الأزرق	بارد، مبتل، وكئيب، جدارة الاحترام، الخوف، وضوء القمر، والشتاء.
4 ـ الأخضر	محايد، خلوي (مر تبط بالهواء الطلق والخروج للتريض)، منعش، الأمن والطمأنينة، هادئ، شاحب كالموتى ghastly (في الطعام والوجوه)، له علاقته بالنماء والربيع.
5 ـ الأرجواني	مرتبط بالانفعال المتأجج أو الشغف أو الهوى، متعلق بالأبهة، ملكي، مرتبط بالخطيئة، عميق، مؤسي أو باعث على الشعور بالآسى.
6 ـ الأبيض	ثلجي، نظيف، نقي، صريح، فاضل، عذري.
7 ـ الأسود	محزن، (دال على الحزن)، مرتبط بالموت والليل والظلمة، مشؤوم، منذر بسوء، وشرير.

للصوت. ومن الشائع في الملاهي أن تحدث عملية زيادة لمستوى الصوت عند نهاية أي أغنية، من أجل توليد نوع من الشعور بذروة الأداء. لكن هناك، على كل حال حدا للمصداقية، فضلا عن الضيق والضرر اللذين يحدثان للأذنين بفعل هذه المبالغة في تضخيم الصوت.

يمكن استخدام المؤثرات الصوتية أيضا لخلق حالات مزاجية مؤقتة، ومن ذلك مثلا استخدام صوت الجداجد أو صرار الليل (لخلق شعور بالجو المداري أو الاستوائي) وأصوات الطيور (للإيحاء بفصل الربيع) وصوت الأبقار (للأماكن الريفية) وصوت حركة المرور (للإيحاء بالأماكن الحضرية أو المدنية). وأخيرا فإن الأزياء costume تمثل جانبا مهما بالنسبة لأي نوع من الأداء. حيث يمكن تأكيد دور المغني الرئيسي أو البطل من خلال ارتدائه ملابس بيضاء، وجعله يقف وسط الملابس الأكثر قتامة الخاصة بالمغنين الآخرين، ويمكن زيادة هذا التأكيد لهذا الدور أيضا من خلال تسليط الضوء عليه بشكل أكثر تأثيرا (والمثال على ذلك بذلة الفيس بريسلي الشهيرة البيضاء المرصعة بالذهب). ويمكن استخدام الترابطات بين الألوان لتوكيد الشخصية. فالغانية ترتدي ثوبا أسود قصيرا أو زيا أرجوانيا، بينما ترتدي المرأة العذراء أو العفيفة ثوبا أبيض مرتفع الرقبة، ويرتدي الملك الأثواب الأرجوانية والذهبية، بينما يرتدي الشحاذ ثوبا رماديا.

وهكذا قد تبدو بعض المبادئ السالفة الذكر واضحة بذاتها، لكن أهميتها لا ينبغي المبالغة فيها على نحو كبير، حيث يرجع قدر كبير من القوة الانفعالية والإشباع الفني الذي يتم الحصول عليه نتيجة لأداء ما يتسم بالجودة، سواء كان ذلك على خشبة المسرح أو من خلال فيلم سينمائي، يرجع إلى ذلك الإسهام الخاص بالمخرج والمصمم وفريق الإضاءة، وهو إسهام يتجلى في توزيعهم الأوركسترالي الناجح لاهتمام الجمهور أو انتباهه و«للمناخات» العامة الأخرى المرتبطة بالأداء أيضا.

لغة الجسد الخاصة بالرقص Body Language of Dance

يمكن تطبيق المبادئ العامة للوضع الجسمي، والإيماءة، واستخدام المكان التي لخصناها سابقا على نحو مباشر، في تفسير حركات الرقص. فقد يمكن التفكير في الرقص باعتباره امتدادا فنيا للتعبير الذاتي يتم من

خلال الوضع الجسمي، هذا على رغم أنه خلال ممارسة الرقص يتم الالتزام ببعض القواعد والأعراف الاجتماعية، ويتم التعبير عن الولاء لها. وفي حقيقة الأمر، فإن أحد الأشياء المثيرة للاهتمام، فيما يتعلق بالرقص، في معظم أشكاله المختلفة، هو أن تلك الحرية الخاصة به تتجاور مع أو تنبثق، في الحقيقة من ذلك الإطار الخاص من النظام القوي المحيط بها (مثلا: التمثيل التقني).

وهذا شيء واضح بشكل خاص فيما يتعلق بالباليه الكلاسيكي لكن «مارثا جراهام» Martha Graham التي وصفها البعض بأنها «قمة الرقص المعاصر» والتي يتم كثيرا الاستشهاد بقولها «كل رقصة هي رسم بياني لحمي، هي تصوير لحركة القلب»، وقد اعترفت هي أيضا أن سنوات العمل الشاق والإعداد، هي سنوات ضرورية قبل أن تظهر التلقائية بكفاءة (انظر فيلمها: عالم راقصة A dancer's world).

يتعلق جانب كبير من جوانب التدريب على الرقص بارتقاء ليونة الجسد، وباللياقة البدنية الكلية، لكن لغة الوضع الجسمي، والإيماءة، هي لغة ينبغي اكتسابها أيضا.

كان الانكماش والتمدد أمرا جوهريا في تصميم الرقص لدى مارثا جراهام، وكذلك كان التقدم من أحدهما إلى الآخر أمرا ذا أهمية خاصة بالنسبة لها. فعندما يكون الجسد مطويا، على هيئة كرة مثلا، مع تقلص الأطراف أو انكماشها، يتم نقل إحساس خاص بالبؤس والقمع والخضوع. ولكن مع تطور الثقة النفسية والابتهاج الإنساني تصبح الإيماءات أكثر انفتاحا ويتزايد المكان أو الحيز الخاص بالجسد. وأخيرا فإنه يتم الامتداد بإقليمية الجسد، على نحو مسيطر مع تحول الحركة حول الخشبة إلى الشكل الأسرع، والأكثر حرية. ومن خلال مثل هذه الوسائل يتم التعبير عن نمو السيطرة، وعن عاطفة احترام الذات (أو اعتبارها) self-esteem وعن الحرية.

تظهر لغة الجسد الخاصة بالرقص بعض المبالغات في الإشارات الخاصة بالنوع (ذكر / أنثى) (Hanna, 1988)، فيميل الراقصون الذكور إلى استخدام حركات مفاجئة ورياضية، ويكون اتجاه الجسد مستقيما أكثر، ويؤدي إيماءات عمودية وامتدادية بالأطراف أكثر (حيث يتم مد الذراعين والساقين على

نحو كامل). أما رقص النساء فأكثر رشاقة واستدارة في حركاته، مع تأكيد زائد على الجمال والليونة أكثر من تأكيد القوة والنشاط.

وحيث إن كثيرا من متتاليات الرقص تخفي بالكاد طقوس الغزل العاطفية، فلن يكون باعثا على الدهشة أن نلاحظ أن الأنثى المشاركة في الرقصة تميل إلى الظهور أكثر، وأن الرجل المشارك لها هو الذي يستهل أو يبدأ أولا أكثر عمليات التلامس الجسدي والمناورات المشتركة (جدول 3/6).

وقد لاحظ «إيبل ايبزفلات» Eibel Eibesfelat (1989) أن رقص النساء في كل الثقافات يشتمل على نوع من الضيق أو الإغاظة المرتبطة بإثارة الرغبة دون اعتز ام إشباعها، مع وجود حركات دائرية أو تدويمية gyrations موحية جنسيا، وكذلك الإرسال الخاص لإشارات جنسية سريعة جدا (كما في حالة التدويم أو الدوران السريع للتنورة في رقصة الكان ـ كان الفرنسية التي تتيح الفرصة لإلقاء نظرات خاطفة على الأجزاء الخلفيـة من الجسم، وكذلك الرقص البلدي belly dance في بلاد الشرق الأوسط).

قد يبدو غريبا منا وصف رقص الرجال بأنه مرتفع الذكورة hyper-masculine، وذلك لأن الرقص ذاته قد نُظر إليه أحيانا باعتباره مهنة للمخنثين، كما أن هناك أفكارا نمطية غالبا ما تنظر لراقصي الباليه الذكور على أنهم من الجنسيين المثليين، وحقيقة الأمر أن الإشارات الخاصة بالنوع الجنسي غالبا ما يتم وضعها هنا على نحو ضمني، لكنها قد تحصل على قوتها من خلال إبراز الآثار المقابلة أو المتضادة معها. أي بالطريقة نفسها تماما التي يتم من خلالها تأكيد أنوثة المرأة من خلال ارتدائها بذلة الرجال أو منامتهم.

عندما قامت صحيفة بريطانية بتكليف عالم الأنثروبولوجيا ديزمون موريس Desmond Morris ، بملاحظة لغة الجسد الخاصة بمايكل جاكسون خلال الحفلات الموسيقية وكتابة تقرير عن هذه اللغة، وصف هذا العالم هذا المطرب من خلال تشبيه خاص، فوصفه بأنه «ديك الروك»Cock of the Rock ، وقال إن هذا الطائر المزخرف على نحو عجيب، الذي ينتمي إلى أمريكا الجنوبية تكون ذكوره زاهية الألوان بينما تكون إناثه ذات ألوان بنية أميل إلى السمرة الفاتحة. وعلى حلبات رقص نظيفة خاصة على أرضية الغابة يرقص ذكور هذا الطائر لإناثه. وتكون هذه الرقصات بمنزلة المناسبات الاجتماعية العظيمة التي يقوم الذكور خلالها ببسط أعضاء أجسادهم والقيام بحركات

دائرية، وأداء عرضهم الخاص الذي تتم مراحله من خلال تعاظم تدريجي في أشكال الصياح الحادة التي يطلقونها (Mail on Sunday, july 1988).

وقد لاحظ موريس أن صرخات جمهور مايكل جاكسون لم تكن تنطلق استجابة للمقاطع الموسيقية أو كلمات الأغاني، بل لحركات القدمين البارعة التي يؤديها، وهي الحركات التي تظهر فيها مهارته وليونته الفذة على نحو واضح. وقد لاحظ موريس إضافة إلى ما سبق أن إيماءات جاكسون كانت رجولية «Macho» وذلك من جوانب عدة مثل:

- هـذا النشـاط الفـائق، وهـذه المـهـارة الـريـاضية الواضحة في أدائه.

- هذا البسط القوي للساقين، وهذا التثبيت الراسخ غير الهياب لهما على الأرض.

- هذا الدفع القوي لمنطقـة الحـوض، وهذا التحـريك الوقـح للـزاوية الناشئة عن انفراج الساقين.

- هذا الرفع الخـاص لقبضـة اليـد، والتقطيب للجبهة، وذلك القول لبعض الأشياء فيما يشبه الزمجرة.

قد يعتبر جاكسون ثنائي الجنس Androgenous بمعنى من المعاني، وذلك لأن جراحة التجميل، وارتداء الملابس على نحو مبهرج، وكذلك الفعل الاستعراضي للرقص ذاته، والذي غالبا ما ينظر إلى إيماءاته كلها على أنها أنثوية الطابع. لكن لغة الجسد الخاصة بهذا المطرب، بإيماءاتها الخاصة غالبا ما تستفيدعلى نحو كبير من الإشارات شديدة البروز التي يستخدمها الذكور.

إضافة إلى ما سبق، فإنه يتم اعتبار هذا الارتداء للملابس الملونة، وهذا النوع من الرقص خنثويا، في السياق الخاص بالمجتمع الصناعي الأوروبي اليوم فقط. ففي معظم أنواع الأسماك والطيور والثدييات يكون الذكور هم الأكثر تزينا وهم أيضا الذين يؤدون رقصات الملاطفة والغزل شديدة القوة والنشاط.

وفي المجتمعات القبلية يقضي المحاربون أياما عدة في إعداد الأزياء والمكياج make-up الخاص بهم قبل أن يذهبوا إلى المعركة. وتزين الذكور بريش طيور هو أمر واضح أيضا في تاريخنا الحديث، كما هي الحال بالنسبة للحاشية الملكية في العصر الإليزابيثي[13]. وهناك أيضا التأنق

جدول رقم (3/6)

ويوضح بعض الإشارات النموذجية الخاصة بالنوع التي تشاهد في أساليب الرقص لدى الذكور والإناث

(نقلا عن: Hanna, 1988 مع بعض التعديلات)

الذكور	الإناث
الحيز المكاني	
1 ـ يتحكمون في إقليم أكبر. 2 ـ يتحركون في إقليم الآخرين أو الأقاليم المشتركة. ويكون هناك وفقا لذلك حيز مكاني أكبر للجسم. 3 ـ حركاتهم أكثر رأسية. 4 ـ يبدأون التغيرات التي تحدث في الاتجاهات المختلفة خلال تفاعل الجماعة.	1 ـ يسلمن الحيز المكاني للمسيطرين عندما يقتربون منهن أو يمرون بهن. 2 ـ يقترب منهن الجنسان (الذكور والإناث الأخريات) أكثر. 3 ـ حركاتهن أكثر أفقية. 4 ـ يستجبن للتغيرات في الاتجاهات الحركية.
الزمن	
1 ـ مسيطرون ـ متعجلون. 2 ـ يبدأون النشاطات.	1 ـ «نساء في حالة انتظار». 2 ـ يستجبن للنشاطات.
الزمن	
1 ـ يسمح بحركة أكثر، والسلوك الجسمي الأساس غير رسمي أو مرسل على سجيته (أو مسترخ). 2 ـ هناك خيارات للمشي بخطوات واسعة ثابتة ورحابة في الوقوف والجلوس، كما في استخدام الكاحل في حركة تصالب الركبتين خلال الجلوس. 3 ـ تدار منطقة الحوض على نحو طفيف إلى الخلف خلال المشي بحذاء مستو.	1 ـ سلوك جسمي يتسم بالحذر والكبح (فتعمل الملابس كالتنورات وكعوب الأحذية على تقييد الحركة). 2 ـ وقوف وجلوس ضيق (أو متقلص) حيث يتم ضم الرجلين معا. وقد يتصالب الفخذان خلال الجلوس لكن القدمين تظلان قريبتين إحداهما من الأخرى. 3 ـ هناك ميل أمامي للحوض خلال المشي، وخطو متبختر mencing على العقبين (الكعبين) المرتفعين للقدمين.

تابع جدول رقم (3/6)

الذكور	الإناث
النظرة المحدقة	
1 ـ نظرة محدقة أكثر مباشرة في أثناء الكلام أو الاستماع. 2 ـ نظرة محدقة طويلة الأمد تشير إلى الانجذاب الجنسي.	1 ـ مراقبة خاضعة، وتغيير أو تحويل لمسار التحديق. 2 ـ اتصال طويل الأمد بالعين مع تحويل للبصر أو تحاش للنظر بشكل يشير إلى الانجذاب الجنسي.
الإيماءة	
1 ـ إيماءات أكبر وأكثر شمولا، ترتبط اليد والذراع إحداهما بالأخرى كوحدة واحدة صلبة. 2 ـ يستخدمون تعبيرات وجه أقل. 3 ـ يقل احتمال أن يبتسموا عندما يبتسم الآخرون لهم.	1 ـ إيماءات أصغر. 2 ـ تكون إيماءات أصابع اليدين والمعصم والساعد أكثر تفضيلا. 3 ـ يستخدمن تعبيرات وجه وابتسامات أكثر. 4 ـ يزداد احتمال أن يبتسمن ردا على ابتسامات الآخرين لهن.
اللمس	
1 ـ يلمسون النساء من خارج العائلة كثيرا، يطوقون النساء، يلمسون الكتف، يشبكون أذرعتهم بأذرعتهن. 2 ـ يصافحون الرجال، التلامس الطقسي بالكتفين أو الإمساك باليدين معا خلال المصافحة. 3 ـ يلمسون أنفسهم ويلمسون الآخرين على نحو أقل.	1 ـ يلمسن الرجال من خارج العائلة على نحو أقل في أغلب الأحوال. 2 ـ يحتضن النساء. 3 ـ يلمس بعضهن بعضا ويلمسن أنفسهن أكثر (حركات تزين).
نوعية الحركة	
1 ـ متحفظة غير انفعالية. 2 ـ يمتد الجسم مفعما بالطاقة عندما يواجه السلطة.	1 ـ انفعالية، تعبيرية. 2 ـ يمتد الجسم وينكمش في طاقته عندما يواجه أشخاصا من ذوي الحيثية أو الأهمية.

الشديد في الملابس وهذه الغندرة خلال احتفالات إعادة الملكية في بريطانيا، كذلك ومواكب الفرسان، وأيضا تلك الاحتفالات الخاصة بالانتصارات العسكرية.

ليست كل إيماءات الرقص إيماءات مميزة بين الجنسين. وعلى كل حال فإن بعض هذه الإيماءات مشترك بين الجنسين، خاصة عندما يكون معنى هذه الإيماءات محددا ثقافيا على نحو واضح. فمثلا، اليد التي توضع على القلب وكما تحدث خلال متتالية حركية في أحد الباليهات تشير إلى الإخلاص بصرف النظر عما إذا كان الذي يؤديها ذكرا أم أنثى. وعلى الشاكلة نفسها فإن توجيه أصبع اليد قد يستخدم للتوكيد، وأما ضغط الكفين معا في وضع عمودي فهو علامة على المباركة أو الموافقة.

وهناك إشارات غير لفظية تجمع بين الجنسين unisex فيما يتعلق بالاتجاهات والانفعالات كالابتهاج، والغضب والخوف والانجذاب والاحتقار. (انظر: الفصل الخامس).

لقد لاحظنا أن التكرار الحرفي أو المرآوي للإيماءات هو مؤشر على الدفء والفهم المتبادلين. فعندما يرقص زوجان معا في حالة ملاطفة أو غزل في صالة ديسكو مثلا تكون هناك فرصة لأن نرى ما إذا كان كلاهما ملائما للآخر، أو في حالة رضاء متبادل أم لا، وذلك من خلال ملاحظتنا للسهولة التي يتم تحقيق التزامن في حركة الجسم بينهما من خلالها.

تشتمل أنواع عدة من الرقص الشعبي أو الفولكلوري على طقس يتم من خلاله تبادل الشركاء في الرقص في سلسلة متتابعة، وذلك قبل أن يعود الشريك الأول إلى شريكه الأصلي. ويوفر هذا فرصة للتلامس مع أفراد عدة مختلفين بحيث يمكن تقدير الروابط الحميمية معهم على نحو دقيق.

بطبيعة الحال، فإن الحركة المتناغمة قد تكون أيضا طريقة لترسيخ أو لكشف وحدة الجماعة (كما يفعل ذلك أيضا الغناء الجماعي). ويتطلب الرقص الجماعي عادة تمثلا خاصا للقواعد الاجتماعية، ولهذا فهو يؤكد عضوية الجماعة ويعمل على إبرازها أيضا.

وكما ذكرنا في الفصل الثاني، فإن الرقص يمكن أن يستخدم لإحداث الشعور بالغشية أو حالة شبيهة بالغيبوبة trance-induction، سواء لأغراض فردية أو أغراض جماعية، فالإيقاع أو الدق beat الدائم والحركة المتكررة

يتقدمان على نحو تدريجي، ويسيطران على الإيقاعات الكهربية للمخ.

للرقص إذن وظائفه الفردية والاجتماعية العدة، لكنه قبل كل ذلك نوع من التعبير عن الانفعال من خلال الحركة الجسمية، وهو يمثل أيضا حالة خاصة من التمكن والصقل الجسمي.

وفي مجتمعنا الحالي «المتحضر» يتم تقييد هذا التوق الخاص للرقص والغناء في معظم الأحوال. ويتم النظر إلى هذا النشاط باعتباره منحلا ومتسما بالخطورة إذا حدث خارج عدد محدود من سياقات الموافقة الاجتماعية.

إن الأمر يتطلب أشخاصا مثل «إيزادورا دنكان» Isadora Duncan[14] كي يذكرونا بأن الإغريق القدامى (أمثال أفلاطون)، قد وصفوا الشخص غير المتعلم أو الأمي بأنه «شخص لا يعرف الرقص» danceless.

7 الكوميديا والكوميديون

هناك أنماط عدة من الكوميديا مثل: الهجاء أو الدراما الهجائية satire، التي تهاجم العادات والأخلاقيات والأفكار والمؤسسات الاجتماعية بشكل يتسم بخفة الدم (الظرف) والسخرية أو التهكم Sarcasm. وهناك أيضا الهزل farce الذي يتم فيه المزح (الهزء) بالحياة من خلال اختراع مواقف عبثية وشخصيات مبالغ فيها.

وهناك كذلك المحاكاة الساخرة burlesque التي تتضمن السخرية من الأعمال (الفنية) الأخرى من خلال الكاريكاتير والمحاكاة التهكمية Parody، وهناك أيضا الكوميديات السوداء أو القاتمة، وهي الأعمال الكوميدية ذات المذاق السيئ التي يجد الجمهور صعوبة في تقرير ما إذا كان عليهم أن يهاجموها، أو الانصراف عنها أو الضحك عليها، بشكل صاخب (Styan, 1975).

جاء مصطلح الكوميديا من الكلمة الإغريقية komoidia التي تشير إلى الشكل الدرامي الجذل، أو الخلي من الهموم، الذي تطور تاريخيا، على نحو مواز مع التراجيديا، وكان هذا الشكل في العادة، يبدأ عفو الخاطر، وكثيرا ما سخر من زميله الدرامي الآخر (التراجيديا) (Glover, 1990).

مـازال ذلـك التمييز بين التراجيديـا والكـومـيديـا قـائمـا حتى اليوم (Kerr, 1976)، فالتراجيديا تستثير الانفعالات القوية العميقة كتوقع الشر والإحساس بالكرب أو الألم المبرح والشعور بالرعب. بينما تركز الكوميديا على اللهو والمرح والارتباك أو التشوش. وتعالج التراجيديا الأحداث الكئيبة والمأساوية، كالموت والقسوة، بينما تعالج الكوميديا أحداث الحياة السعيدة: كالحب الرومانسي والزواج والتفوق بالحيلة على الآخرين، أو الإذلال الذي يلحق بالأشرار ضيقي الأفق. في التراجيديا يتم إعلاء شأن الجنس البشري مع التأكيد على أهمية الشجاعة والالتزام في مواجهة النزاعات والخلافات التي يصعب تجاوزها أو حلها. بينما ما يحدث في الكوميديا ـ عادة، وعلى نحو مألوف ـ هو الاستخفاف بالإنسان من خلال الإشارة إلى أنانيته وغبائه وضعفه. أحيانا ما يحدث التمازج بين التراجيديا والكوميديا، وقد يتم التعامل معهما معا على نحو متعاقب في المسرحية أو الأوبرا نفسها. فقد استخدم شكسبير المشاهد الكوميدية كي يلطف أو يخفض من التوتر ويعطي المشاهدين هدأة قصيرة، وذلك مثل أن يقفز إلى الإثارة النهائية سواء كانت هي الرعب أو الحزن الشديد.

والمشاهد الخاصة بـ «فالستاف» في «هنري الرابع» ومشهد حارس البوابة في «ماكبث» هي أمثلة معروفة جيدا ودالة على هذه الحيلة.

وتستخدم الفكاهة في العديد من الأعمال الأخرى التي هي أساسا أعمال تراجيدية خاصة في المشاهد الأولى منها، من أجل أن يكون الأثر النهائي للتراجيديا أكبر، حدث هذا في «البوهيمية»، لبوتشيني، وحدث أيضا في فيلم «طار فوق عش الوقواق» الذي حصل على جائزة الأوسكار. وقد حدث هذا الاستخدام للفكاهة في مراحل مبكرة من هذين العملين من أجل أن نحب الشخصيات ونتوحد معها، وذلك قبل أن تلحق بها بعض الكوارث الفادحة.

تقلب الميلودراما Melodrama[1] هذه الصيغة إلى العكس، وقد حظيت الميلودراما بذيوع كبير خاصة في الحقبة الفيكتورية المبكرة، وهي ـ أي الميلودراما ـ تجتذب المشاعر نحو تلك الانفعالات الحزينة والتعاطفية، وذلك قبل أن تتقدم، فيما بعد، نحو النهاية السعيدة للأحداث.

منذ عقود قليلة مضت، مرت الأعمال الميلودرامية بفترة كانت تُمثل فيها

من أجل هدف أساسي واحد هو إحداث الضحك، وعندما أصبحت هذه الصيغة مألوفة، أصبح من الصعب، وعلى نحو متزايد، تعليق عملية عدم التصديق لهذه الأعمال أو إرجاؤها. وفي الوقت نفسه كانت الانفعالات التي تستثيرها هذه الأعمال بالغة القوة بحيث كانت تنشأ عنها حالة واضحة من الارتباك الانفعالي، ولذلك فقد وجد أن الأمر الأسهل هو أن استبعاد هذه البهجة الضمنية من هذا الشكل الدرامي ومن مواصفاته أو تقاليده المسرحية وذلك بدلا من أدائه بالشكل الأصلي المقصود الذي لا يُصدق.

الشيء نفسه تقريبا فيما يتعلق بالأعمال البورنوجرافية (أو الخليعة) العنيفة، حيث تستخدم الفكاهة من أجل التلطيف من أثر الصدمة الحادثة. وعلى رغم أن «الميلودراما» يعاد تقديمها الآن مرة أخرى مع تضمينها نوعا من الصدق، فإنها تعتبر بحق مثالا موضحا للخيط الرفيع المرهف الذي يربط بين التراجيديا والكوميديا، في المسرح وفي الحياة الواقعية على حد سواء.

قد تنقلب التراجيديا إلى كوميديا إذا حدث خطأ في مسار الأمور، ويمكن لكل امرئ أن يتذكر أمثلته الخاصة في هذا الشأن. وبالنسبة لي، كان أحد أصدقائي المغنين من طبقة التينور يغني مشهد الموت في (البوهيمية). في أحد المسارح الريفية، وبسبب انخفاض الميزانية الخاصة بهذا المسرح، لم يستطع القائمون عليه إلا توفير سرير يتحرك على عجلات من إحدى المستشفيات كي تموت «ميمي» عليه. وهكذا فإنه عندما جثا «رودلفو» على ركبتيه بجانب السرير كي يعبر عن آلامه المبرحة بسبب مرضها ويقدم لها احتراماته الأخيرة، اندفع السرير بكل قوته وفوقه ميمي ومعه الجميع يتابعونه إلى الكواليس، كما لو كان يحاول الحصول بإلحاح على دعوة لحضور هذا العرض الفني.

وفي الحال تحولت دموع الأسى والحزن التي كانت تسح من عيون الجمهور إلى نوبات من الضحك الذي لا يمكن مقاومته، وأصبحت هناك صعوبة شديدة جدا في إعادة تكوين ذلك الجو التراجيدي مرة أخرى، وذلك قبل أن يسدل الستار.

وربما يماثل ذلك في إثارته للضحك أيضا ما حدث ذات مرة عندما قامت فرقة مسرحية سيئة التدريب، بإطلاق النار على «توسكا» Tosca بدلا

من كافارادوسي Cavaradossi في إنتاج سيئ الحظ لهذه الأوبرا في سان فرانسيسكو.

من الواضح أن سوء حظ الآخرين، خاصة سوء حظ هؤلاء المتظاهرين بالعظمة، هو أحد المصادر الأساسية للتسلية بالنسبة لنا. فنحن نستمتع برؤية الآخرين ينحدرون إلى المستوى الذي نقع نحن فيه. فإذا انزلق طفل معوق أو متشرد على إصبع موز فإننا لا نجد ذلك مضحكا، لكننا نضحك بشكل صاخب إذا حدث هذا لأسقف كنيسة يحيط نفسه بالكثير من الأبهة والفخامة أو لمحافظ أو رئيس بلدية يشعر بأهميته الكبيرة أو لمدير مدرسة عجوز مستبد أو طاغية. Gutman and Priest 1969, Cantor and Zillman, 1973

إن الأعمال الأوبرالية التراجيدية تأخذ نفسها بجدية شديدة، ولذلك قد تنطلق بسرعة نحو الانهيار إذا حدث أي شيء غير متوقع.

جذور الفكاهة Origins of Humour

قام علماء النفس عبر العقود القليلة الماضية بكثير من البحوث حول المبررات التي تجعل الناس يبتسمون ويضحكون Chapman and Foat, 1967, Mghee and Goldstein, 1983, Durant and Miller, 1988

وعلى الرغم من وجود العديد من المناطق الغامضة في هذه الظواهر فإن بعض الإجابات قد بدأت في الظهور فعلا.

وتكشف المقارنات مع الأنواع الحية الأخرى، خاصة القرود، أن الابتسام والضحك ليسا درجتين مختلفتين من الشيء نفسه، لكنهما ظاهرتان مشتقتان من مسارات تطورية مختلفة ومتعارضة تقريبا. فالابتسام يبدو أنه قد ارتقى من ظاهرة المط العصبي الخضوعي (الخانع) للشفتين فوق الأسنان، وهو تعبير من تعبيرات الوجه يدل لدى قردة الشمبانزي على محاولة لاسترضاء قرد آخر مسيطر اجتماعيا، هنا تُطبق الأسنان على بعضها البعض ومن ثم لا تكون جاهزة للعض.

ولدى بني الإنسان أيضا، يعتبر الابتسام طريقة كبرى تُوصل من خلالها مشاعر الإذعان والافتقار للقدرة على إلحاق الأذى، وهي طريقة قد يُلجا إليها بشكل معين لتفسير السبب الذي من أجله تكون النساء أكثر ابتساما

من الرجال. فتحليل الصور الفوتوغرافية في الصحف اليومية يظهر أن الرجال الذين يكون معظمهم من السياسيين، ومن صفوة رجال الأعمال، غالبا ما يكونون من أصحاب الوجوه الجادة أو الصارمة، بينما تُصور النساء في أغلب الأحوال وهن مبتسمات (حتى عندما يُصورن وهن يحضرن جلسات محاكمة تدور حول أزواجهن الذين قتلوا، أو وهن يزرن هؤلاء الأزواج في المستشفى).

على الشاكلة نفسها، فإن أي امرئ على ألفة بأفلام كلينت استوود «من نوع «الويسترن» أو «الاسباجيتي» [(2)] Spaghetti Westerns لابد أن يعرف أن الرجال، الذين هم غالبا ما يحاولون جاهدين أن يظهروا أكثر شراسة وخشونة من غيرهم، هم نادرا ما يبتسمون (فيما عدا ما يحدث أحيانا من ابتسام يتم بطريقة تتسم بالسادية)، هذا بينما نجد النساء يبتسمن على نحو متكرر في محاولة دائمة منهن لاسترضاء الآخرين بهذه الطريقة الخاصة (Duncan and Fiske, 1977).

الضحك مختلف تماما عن هذا، لقد نشأ عن ذلك النوع الكشف العدواني المهدد للأسنان الذي يشاهد لدى الشمبانزي، وغيرها من أنواع القردة، والذي يوازي إظهار القوة تمهيدا أو استعدادا للعض أو التمزيق.

فهذه الإيماءة، بمصاحبة صوت الزفير الحلقي الشبيه بالدقات أو القرعات الذي يصاحبها غالبا (آه ـ آه ـ آه) تحدث أساسا في مواقف جماعية، خاصة عندما يوضع التأييد الخاص بالآخرين ومساندتهم في الاعتبار. وقد أدت ملاحظات مماثلة لدى البشر (De la Cruz, 1981) بعلماء النفس إلى أن يستنتجوا أن اثنتين من الوظائف الرئيسية للضحك هي: أن يعبر عن العدوان، وأن يؤكد التضامن الجماعي. وحيث إن الذكور أكثر عدوانية بشكل نمطي من الإناث، وأكثر ميلا إلى تكوين زمرات (عصابات) من الجنس (أو النوع) نفسه، فإنه يتوقع أن يكون الرجال أكثر ميلا للضحك مقارنة بالنساء. وقد أظهرت البحوث أن الرجال هم من يستهلون أو يبدأون الضحك أكثر مقارنة بالنساء. (هذا على رغم أن النساء يملن إلى اللحاق كذلك بهذا الضحك كشكل من أشكال المسايرة الاجتماعية، وأيضا أن الفكاهة هي أحد أنماط التخاطب المركزية لدى الذكور وبشكل أكثر جوهرية من الإناث. Cox, Read and Van Auken, 1990 johnson, 1991.

وتكشف دراسات الضحك لدى الأطفال (McGhee, 1979) عن مكون مهم آخر يتعلق بالخوف أو التوتر. فالأطفال يضحكون عندما يستثار لديهم نوع ما من القلق يعقبه إدراك بعدم وجود أي خطر هناك، أو عندما يكون هناك مزيج من القلق والأمان. والمواقف النموذجية التي تستثير الضحك لدى الأطفال تشتمل على: ألعاب المفاجآت [3] peek-a-boo games أو مداعبتهم في أجزاء من الجسم ذات حساسية خاصة، واللعب بالأرجوحة، والجري إلى ماء بارد، وجري أو مطاردة أحد الكبار لهم، بينما يتظاهر هذا الكبير بأنه وحش، شريطة أن يعرف الطفل أن هذا الوحش غير مؤذ.

في كل هذه الأمثلة، هناك درجة ما من الخطر المتضمن في الموقف، لكنه موجود في سياق آمن يعرف الطفل في خلاله أن الأمر كله «مجرد مرح» (Rothbart, 1973). إن الضحك الملطف للتوتر Tension-relief laughter، كما قد يطلق على مثل هذه المواقف، يبدو أنه مشتق من الصراخ، وهو يبدأ كتعديل في السلوك يحدث عندما يتعرف الطفل الرضيع على أمه ويشعر بأن الخطر قد تبدد. (Morris, 1977).

يمكننا أن نشاهد أيضا مثالا عن الضحك الملطف للتوتر لدى أحد الراشدين كما في وصفه هنا حادثة طيران شبه كارثية وقعت ذات مرة:

«خلال عودة أحد الطيارين الحربيين إلى قاعدته بعد مهمة ناجحة، أخطأ خلال قطعه مجاله الجوي إلى قاعدته. وبينما كان يطير بسرعة 4004 أميال في الساعة، أساء تقدير بروز طفيف على الأرض فارتطمت طائرته بهذا البروز ودفعت دولاب عربة النقل من مجال الهبوط إلى مربض الطائرات، وقد وجد هذا الطيار ـ الذي انقذف في الهواء خارج الطائرة ـ فيما بعد جالسا مستندا إلى حائط وهو يضحك» (Bond 1952, pp. 28-99).

ويبدو أن الضحك في هذا المثال، قد انبعث نتيجة لهذا الإدراك المفاجئ للأمان. وقد أشار بعض العلماء إلى أن الضحك يكون قد نشأ أصلا باعتباره إشارة سابقة على اللغة، وذلك كي يمنح البشر إحساسا أو معرفة بأن الخطر قد زال.

إن اللهاث الغريزي المطلق للهواء ـ الذي يحدث قبل مواجهة الخطر ـ هو نشاط ملطف من التوتر. فمن خلال أصوات إيقاعية تتم الإشارة ضمنا إلى رفاق عشيرة المرء إلى أن الأمن مكفول، بينما يُخفض في الوقت نفسه

مستوى التوتر الجسمي لدى هذا الفرد (Grumet, 1989). إن هذا قد يتضمن الإشارة إلى أن الضحك يعبر عن الانتصار أكثر من تعبيره عن التهديد.

ومعظم المواقف المثيرة للضحك هي أيضا مواقف اجتماعية. إنها تشتمل على علاقات مع الآخرين، أو تتطلب على الأقل حضورهم. حتى الدغدغة هي شكل ينبغي أن يقوم به شخص آخر كي نضحك.

وهكذا، فإنه بينما قد يشتمل الضحك على عناصر من العدوان والسيطرة والخوف أو القلق، فإنه يكون محاطا أيضا بشكل وثيق بأشكال التخاطب الاجتماعية المختلفة.

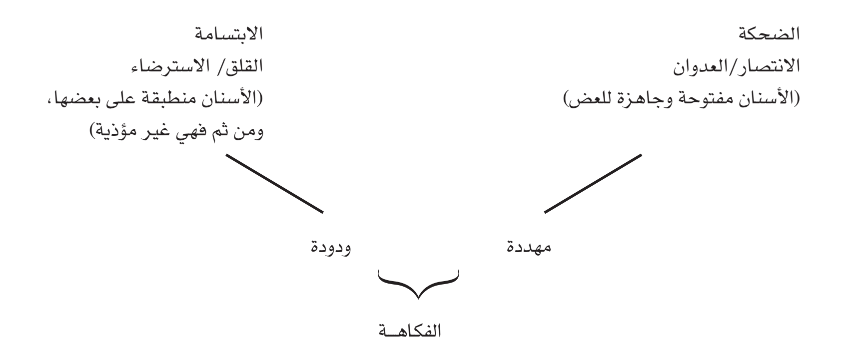
مع نمو الطفل يصبح الضحك وسيلة لتأكيد عضويته في الجماعة، وذلك من خلال مصادقته على القيم المشتركة للجماعة. فنحن نضحك كي نشير للآخرين أننا نشاركهم الإدراك نفسه، سواء كان هذا الإدراك خاصا بموقف جائز أو مباح، أو كان متعلقا بسلوك جنسي محظور أو غير مألوف، أو بعلاقة ثقافية أو فكرية، أو بإحساس ما بالتفوق على بعض الأمم أو الجماعات الدينية الأخرى. والشخص الذي لا يضحك عندما تضحك الجماعة إنما يصدر حكما على نفسه بأن تنبذه ـ أو تنبذها ـ الجماعة. (انظر وصف العدوى الاجتماعية في الفصل الثالث).

نظرية المكونين حول الفكاهة

The two-component Theory of Humour

يمكننا تلخيص الكثير مما قلناه حتى الآن بأن نقول إن الفكاهة إنما تنشأ من مزيج من الدفء والأمن، من ناحية، والعداوة أو الخوف من ناحية أخرى (الشكل 1/7). وبمصطلحات تطورية، فإن الفكاهة تمزج بين الميل إلى الاسترضاء (الابتسام) وبين السيطرة (الضحك). وقد كشفت الدراسات الارتقائية عن أن الأطفال يضحكون عندما تظهر الهاديات أو العلامات الدالة على القلق على نحو شديد القرب من الهاديات الدالة على الأمن.

وهكذا، فإن الفكاهة تتطلب كلا من استثارة التوترات، وخفضها أو التحرر منها أيضا في الوقت نفسه (على نحو متزامن أو من خلال تعاقب سريع فيما بينهما)، فالسلطة تتحول فجأة إلى شكل أكثر إنسانية، والمحرم يُقلل من شأنه، وقد يتحول الخوف إلى انتصار (انظر الشكل 1/7).



شكل رقم 1/7 ويوضح نظرية المكونين حول جذور الفكاهة.

جدول رقم 1/7

ويوضح التجاورات المتتابعة أو المتزامنة للهاديات ـ أو العلامات الدالة ـ المتضمنة على نحو متكرر في الفكاهة

الأمن	الخطر
التخفف من التوتر	الاستثارة
الابتذال العادي أو المألوف	المحرم
الانتصار	القلق
الإنسانية	ما هو مرتبط بالسلطة
(ما هو مرتبط بالقيم الإنسانية الشاملة)	

يكون مبدأ التخفف أو التنفيس عن التوتر Tension-release واضحا على نحو كبير في النكات التي تبني أو تكوِّن الاستثارة على نحو متتابع قبل أن تبددها . «هل سمعت عن الزوجين اللذين ذهبا في رحلة شهر العسل ولم يكونا قادرين على معرفة الفرق بين الفازلين والمعجون اللاصق المستخدم في تثبيت الخشب؟ (يتوقف الراوي برهة ثم يواصل): لقد تساقطت كل نوافذهما مع بعضها البعض، وتطايرت متحطمة». وسيفكر الجمهور في كل الاحتمالات المربكة والفاضحة قبل أن يبطل مسار الضحك مفعول القلق المتراكم [4]. ولكن كما يحدث في بعض ألعاب المفاجآت في أرض

المعارض، فإن الفكاهة هي المحصلة الناتجة عن خليط من علامات التهديد وعلامات الأمن، وكلما زاد مقدار التوتر المستثار بدت النكتة أكثر طرافة وهزلا.

وقد كشف شور كليف Schurcliff (1968) عن مثل هذه العلاقة على نحو تجريبي، مظهرا أن النكات العملية تُقدر على أنها الأكثر مرحا إذا استثير مستوى مرتفع من القلق في البداية.

وأشار فرويد (1905) إلى أن معظم النكات يمكن تحليلها إلى مكونين أساسيين هما: المادة الليبيدية Libidinous material [5]، (وهي في العادة جنسية وعدوانية) والتي تعمل على زيادة قوة رد الفعل، ثم هناك أيضا البنية الشكلية Formal Structure أو التكنيك الذي يقدم العذر أو التسامح أو التغاضي الاجتماعي على إثارة مثل هذه المشاعر المحرمة.

وقد اعتقد فرويد أن الفكاهة مفيدة باعتبارها صمام الأمان إزاء الجنس والعدوان المكبوت، فالنكتة تسمح لنا أن نشارك الآخرين في الميول غير المقبولة، وبطريقة ملتوية، على نحو طفيف، فلا نضع كل أوراقنا على المنضدة على نحو مكشوف. ومن المحتمل دائما أن يُلام الجمهور على تلميحاتهم وغمزاتهم الخاصة (كما يفعل ذلك بعض ممثلي الكوميديا الذين يقدمون فقراتهم في قاعة للموسيقى)، كما أننا نستطيع أن نعبر عن عدائنا تجاه الأشخاص الآخرين أو الجماعات الأخرى في شكل نكتة، ثم نتهمهم بعد ذلك، بأنهم يفتقرون إلى الإحساس بالفكاهة عندما يتخذون موقفا هجوميا منا.

جاءت شواهد عدة دالة على أن «الليبيدو» يوجد وراء الكثير من جوانب الفكاهة من مصادر متنوعة. ويتعلق أحد هذه المصادر بذلك التكرار الذي يظهر من خلاله الجنس والعدوان في النكات التي تروى في دوائر مغلقة من الأصدقاء الحميميين، وكذلك في السلوكيات الروتينية للممثلين الكوميديين في الملاهي الليلية (Jamus, Janus and Vincent, 1986).

وتظهر التجارب المعملية أنه إذا استثير الجمهور جنسيا، من خلال عرض فيلم جنسي أمامه مثلا، أو إن كانت الباحثة التي تقوم بالتجربة (بالنسبة للذكور) هي أنثى جذابة، وذات دلال خاص، يتزايد الاستمتاع بكل أنماط الفكاهة تقريبا (Levine, 1969).

ويستخدم الإسكيمو كلمة (الضحك) للإشارة إلى العملية الجنسية، فالضحك مع أحد الأشخاص يعني لديهم الدخول في علاقة جنسية معه.

تتفاوت النكات في النسبة والتناسب الخاصين بالمحتوى الليبيدي والمحتوى الشكلي الملازمين لها. فبعض النكات هي نكات جنسية أو عدوانية صريحة ويطلق عليها اسم النكات «الفجة crude» أو «البذيئة sick» أو «الزرقاء» أو «السوداء»، ومع ذلك فهذه النكات قادرة على إثارة قدر كبير من المرح في ظل شروط معينة، خاصة عندما يوجد المرء بين أصدقائه القريبين، أو عندما تكون العوائق الاجتماعية قد تم تخطيها جزئيا، كأن يكون الحضور في هذه الجلسات من المتساهلين تماما في التعامل مع الموضوعات التي تدور حولها النكات، أي أنهم قضوا سهرة راقصة أو احتسوا بعض الكحوليات. في مثل هذه الظروف يزداد احتمال أن تستثير النكات ضحكا بالجسم كله خاصة منطقة البطن، وذلك لأن الإشارات الخاصة بكل من الاستثارة والأمن تكون حاضرة بمقادير كبيرة.

في الطرف الآخر من هذه الظاهرة، هناك تلك النكات التي يسودها أو يسيطر عليها التكنيك. إنها تلك النكات التي تشتمل على بعض التوريات، وبعض نكات اللاتجانس أو المفارقة الشكلية، وهنا قد لا يكون هناك أي محتوى ليبيدي على الإطلاق. ولا يكون الضحك الصاخب هو الاستجابة المألوفة لمثل هذا النوع من النكات. إن شيئا يشبه التذوق العقلي المجرد (الدعابة الذهنية) هو ما يكون موجودا استجابة لمثل هذه النكات. وتميل التوريات المحضة إلى أن تستثير همهمات السخرية أو الاستنكار أكثر من أي تعبير آخر من الاستمتاع.

تركز نظرية «فرويد» المحددة حول الفكاهة على الجنس والعداوة باعتبارهما يقدمان القوة الدافعة لهذه الفكاهة، لكن مصادر أخرى للتوتر كالارتباك والخوف والحزن الشديد وحب الاستطلاع، قد تعمل أيضا على توليد الطاقة الخاصة بإحدى النكات. وقد تكون العوامل العقلية المحضة أو «المعرفية» مهمة أيضا. وتركز بعض نظريات الفكاهة انظر (Pollio and Talley, 1991)على تكوين أو تركيب النكات (أو الجانب الخاص بالتماس العذر والتسامح أو التساهل أو التبرير)، بدلا من التركيز على المحتوى الانفعالي الذي يجعلها قادرة على إحداث المتعة أو السرور.

وما يُحدد هنا هو تلك العناصر المألوفة أو المشتركة كالدهشة والتنافر أو الغموض. والفكرة القائمة وراء ذلك كله هي أن القلب (العكس) المفاجئ لذلك البناء أو التكوين الخاص، الذي كان يتقدم على نحو تدريجي، والمرتبط بحالة الحيرة أو عدم اليقين هو ما يقدم المتعة الخاصة بالفكاهة. إن هذا التفسير قد يفسر البنية الخاصة ببعض النكات، لكن الكثير من جوانب المتعة التي يحصل عليها من الفكاهة تظل مستمدة من التعبير عن المشاعر المحرمة، ثم من ذلك الشعور بالطمأنينة والمرتبط بإحساسنا بأن أناسا آخرين توجد لديهم هذه الرغبات والإحباطات نفسها الموجودة لدينا.

وظائف الفكاهة Function of Humour

لخص «زيف» Ziv (1984) الوظائف الرئيسية للفكاهة، سواء كانت هذه الوظائف شخصية أو اجتماعية، على النحو التالي:

1ـ التخفف من وطأة المحرمات الاجتماعية (أو تهويتها أو إزاحة الغطاء عنها) Aring-Social Taboos:

حيث تقدم الفكاهة لنا صمام أمان للتعبير عن الأفكار المحرمة، خاصة تلك المرتبطة بالجنس والعدوان. فهناك حاجات وميول طبيعية ينبغي تنظيمها على نحو اجتماعي. لكن القمع أو الإخماد الكامل لها هو أمر غير طبيعي. وبالطريقة نفسها التي تقدم لنا من خلالها عملية المشاهدة لمباراة ملاكمة أو المشاركة فيها نوعا من التنفيس المقبول اجتماعيا عن اندفاعاتنا العدوانية غير المقبولة (اجتماعيا)، فكذلك تعتبر الفكاهة ميدانا أو ساحة للتنفيس المنضبط أو المتحكم فيه عن اندفاعاتنا التي قد تحتوي على إمكان مهدد للمجتمع المتحضر.

2 ـ النقد الاجتماعي Social Criticism:

فالهجاء الساخر هو شكل من أشكال الفكاهة، ومن خلاله يتم السخرية أو التقليل من شأن المؤسسات الاجتماعية والسياسية، وكذلك من الأفراد المشاهير المرتبطين بهذه المؤسسات. وقد يكون هذا ببساطة عبارة عن وسيلة لتخفيف التوتر أو التنفيس عنه، ومن هنا يكون ـ هذا الهجاء الساخر ـ وسيلة مؤيدة أو مساندة للوضع الراهن، أو قد يؤدي إلى حدوث تغير ما في النظام (Paletz, 1990).

وحيث إن الإحباط هو أحد المصادر الأساسية للعدوان، فليس من المدهش أن يكون هؤلاء الذين يحبطون أهدافنا ويمنعون وصولنا إلى السرور هم الأهداف الأولى أو الأساسية للفكاهة (مثلا: القضاة، الشرطة، موظفو الحكومة، الآباء، المعلمون، أو أي شخص في السلطة). ويمكن تعزيز السرور الفكاهي المتحصل من النكتة من خلال الرفع من مستوى السلطة الاجتماعية للضحية (مثلا كأن يتحول عازف الجيتار إلى مدير بنك مثلا)، وأيضا من خلال زيادة درجة اغترابه أو بعده عن الجمهور (Cantor and Zilman, 1973).

إن العدوان الصريح نحو الأفراد الذين هم في السلطة، والذين نخشاهم ونزدريهم في الوقت نفسه، هو أمر غير مسموح به، ولذلك تقدم الفكاهة نوعا من الإشباع غير المباشر.

الأمر المثير للاهتمام، هو أن حركة التصحيح السياسي المرتبط بالكوميديا The political correctivess قد رفعت بعض الجماعات الأقل منزلة إلى موضع «الأبقار المقدسة» التي يحميها المجتمع. وهذا يعني ـ وهو ما يحمل تناقضا بداخله - أن الكوميديين (البدلاء Alternative) كما هي الحال بالنسبة لأندرو دايس كلاي Andrew Dice clay أو (The Dice Man) مثلا، والذين يبدأون نشاطاتهم اليومية الروتينية المعتادة بشن هجمات على النساء والسود والمثليين والجنسيين والأفراد العجزة أو المعوقين.

3 ـ ترسيخ عضوية الجماعة Consolidation of group membership:

يمكننا مشاهدة الوظيفة الاجتماعية للفكاهة خلال عملية الارتقاء الخاصة بهذه الوظيفة. فالابتسام هو التخاطب الإيجابي المبكر الذي يقوم به الرضيع نحو والديه، ويظهر الابتسام بعد حوالي أسبوعين من ميلاد الطفل، ويكون مقصودا به توصيل رسالة معناها «أنا في حالة طيبة». لكن الابتسام يتضمن أيضا مكونا خاصا بالتعرف أولا على الوجوه والأصوات الإنسانية بشكل عام، ثم وبعد ثمانية أسابيع، يصبح هذا التعرف انتقائيا Selective، وهنا يبتسم الرضع فقط لوالديهم ولا يبتسمون للغرباء.

يرتبط الابتسام والضحك لدى الأطفال الصغار بالرضا والاستمتاع، وهما يميلان إلى الظهور مصاحبين للعب، وهما يحدثان في معظم الأحوال في سياق اجتماعي. وهكذا تصبح الفكاهة عنصرا أساسيا مهما في التماسك الاجتماعي، أي لغة خاصة للجماعة الداخلية. فعندما يضحك

الجمهور على نكات «برنارد مانتج Bernard Manning» أو على «The Dice Man» فإنهم يؤكدون وجود قيم مشتركة (خاصة بأشكال معينة من التعصب)، ووجود اتجاهات تجمع بينهم، وتقوم كما قال أحد الصحفيين «بالتصديق على مشاعر العداوة الموجودة لديهم».

فالاعتقاد بأن الآخرين يفكرون بالطريقة نفسها التي نفكر بها، ويشاركوننا مشاكلنا وتوقعاتنا هو المصدر الأساسي للسرور الذي تحدثه الفكاهة. وفي الوقت نفسه، فإن الجانب الخاص بإيقاع الأذى بضحية ما في الفكاهة (سواء كان هدف هذه العملية هو فرد مثل الممثلة الأمريكية «جوان كولينز» أو نائب الرئيس الأمريكي السابق «دان كويل» أو جماعة كالحموات) هو أحد المبررات فقط التي تجعل من السهل أن تكون الفكاهة هجومية.

يمكن للفكاهة أن تكون أيضا طريقة لإعادة الجماعة إلى الانضواء تحت لواء معايير هذه الجماعة. فمثلا قد تضحك (تسخر) جماعة من الهيبيز على أحد أعضائها عندما تجده قد تحول إلى حلاقة شعره بشكل نظيف. وفي هذه الحالة يكون الضحك الموجه نحو هذا الفرد شكلا من أشكال العقاب الاجتماعي. وعند الأشكال المتطرفة من هذا السلوك قد يرفض أحد الأعضاء في جماعة معينة بشكل تام (لا يتم التواصل معه مطلقا) من خلال السخرية والتهكم. وهي عملية تشاهدها في شكلها القاسي بين الأطفال في فناء المدرسة، أي مكان اللعب فيها.

4 ـ الدفاع ضد الخوف والقلق Defence against fear and anxiety:

من خلال الضحك على الأشياء التي تخيفنا نخضع هذه الأشياء لسيطرتنا ونجعلها أقل تهديدا لنا. والشيء النموذجي هنا هو تعليق «وودي آلان» الذي قال من خلاله: «بالنسبة لي ليست المشكلة هي أنني أخشى الموت، لكنني لا أريد أن أكون هناك عندما يجيء» (Dorinson, 1986). وتعمل الفكاهة المرتبطة بعمليات الإعدام شنقا، والفكاهة «القاتمة»، والنكات التي تدور حول الكوارث (كتلك النكات التي تواترت مباشرة عقب مشاهدة انفجار مكوك الفضاء في رسالة متلفزة)، كنوع من الآلية (الميكانيزم) الدفاعية. وقد تكون عملية الاستخفاف بالنفس أو الحط من قدر الذات ـ وهو شكل من أشكال الفكاهة تخصص فيه بعض الممثلين الكوميديين أمثال وودي

آلان ـ عملية توافقية مماثلة للعمليات التي سبق أن ذكرناها (سواء بالنسبة للذي يروي النكتة أو الجمهور الذي يستقبلها).

اللعب العقلي Intellectual play الفكري (أو الذهني)

كما أشرنا، فإن الفكاهة قد تكون معرفية في المقام الأول، فاللعب العقلي يمنحنا حرية خاطفة أو (مؤقتة/سريعة/وجيزة/عابرة) من طغيان التفكير العقلي المنطقي، ويسمح لنا هذا اللعب العقلي بالهروب من بعض القيود، وأن نطلق العنان لقدرتنا على الأصالة والإبداع.

وتبرز فكاهة سبايك ميليجان Spike Milligan مثلا، نظرة كلية طفولية وشبه فصامية إلى حد ما، نظرة ناضرة ومفعمة بالنشاط حول العالم. إن أي تحليل يتجاهل هذه الوظيفة الأكثر تقدما و«إنسانية» من الفكاهة هو تحليل محكوم عليه بأن يكون قاصرا.

اندماج الجمهور Audience Involvement

يعتمد المدى الذي نستمتع عنده بنكتة معينة على الشخصيات المنتصرة أو الفائزة في النكات التي نتوحد معها، وعلى مدى سهولة هذا التوحد، وذلك في مقابل الشخصيات التي تصور باعتبارها ضحايا منهزمة (انظر الجدول رقم 2/7). يضحك اليهود على النكات اليهودية التي يصور اليهودي فيها كشخص ماهر يتلاعب بالكلمات والمواقف، وقد يضحكون أيضا على النكات التي تصور نقاط الضعف الصغيرة في الشخصية إذا حكى هذه النكات يهود آخرون، ويعتبر هذا نوعا من السخرية المعتدلة من الذات، لكنهم ليس من المحتمل أن يسروا عندما يحكي ألماني أشقر معروف بمشاعره المتعاطفة مع الفاشية بعض النكات الخاصة حول «غرف الغاز» Davies, 1986 and Saper,1991.

كذلك، فإن النكات الموجهة نحو الجماعات العرقية الأخرى (مثلا نحو البولنديين في الولايات المتحدة أو نحو الأيرلنديين في بريطانيا). من المحتمل أن تدرك على أنها غير طريفة ومحقرة للذات من جانب المجموعات نفسها التي توجه ضدها هذه النكات.

وقد لوحظت أيضا تلك الفروق بين الجنسين بدرجة كبيرة، في تفضيل

جدول رقم (2/7)

ويوضح الطريقة التي تنظر من خلالها كل جماعة من الجماعات القومية المختلفة بطريقة نمطية جامدة (قالبية) للجماعات الأخرى من خلال الفكاهة، مع وضع البعد الخاص بالغباء في مقابل المهارة (ماكر/ناجح) في الاعتبار (نقلا عن Davies, 1986).

الإقليم الذي تروى فيه النكات	الجماعات التي يزعم اتصافها بالغباء	الجماعات التي يزعم اتصافها بالمكر
إنجلترا،	الأيرلنديون	الإسكتلنديون
ويلز	الأيرلنديون	أهالي مقاطعة كاردف
إسكتلنده	الأيرلنديون	أهالي إبردين
أيرلنده	أهالي مقاطعة كاري في أيرلندة	الإسكتلنديون
الولايات المتحدة	الذين من أصل بولندي	أهالي نيو إنجلند (اليانكيز)
كندا	الأوكرانيون وسكان مقاطعة نيوفوند لاند بكندا.	الإسكتلنديون/سكان مقاطعة نوفاسكويتا بكندا.
المكسيك	أهالي مقاطعة يوكاتان بالمكسيك	Regiomomtanas
فرنسا	البلجيكيون	الإسكتلنديون وسكان مقاطعة أوفرين بجنوب فرنسا
الأراضي الواطئة	البلجيكيون	الهولنديون
ألمانيا	أهالي مقاطعة أوست فرايد لاروز بالشمال	سكان بعض مناطق جبال الألب
السويد	النرويجيون	الإسكتلنديون
فنلندا	أهالي مقاطعة كارلينو	اللحيانيون وجاءوا خلال القرنين الأول والثاني (ق.م) من غرب الجزيرة العربية.
اليونان	سكان بونتين في تركيا	الإسكتلنديون
بلغاريا	أهالي صوفيا	أهالي جابروفو في بلغاريا
الهند	أهالي سردار شهر (السيخ)	سكان منطقة جوجارات
جنوب أفريقيا	البوير	الإسكتلنديون
أستراليا	الأيرلنديون	الإسكتلنديون
نيوزيلنده	الأيرلنديون والماووريون (شعب نيوزيلنده الأصلي)	الإسكتلنديون

(بالنسبة لمعظم هذه الأقطار يمكن للمرء أن يضيف اليهود أيضا إلى قائمة المجموعات الماكرة). (المؤلف).

أنواع مختلفة من الفكاهة Love and Deckers, 1989, Huchinson and Deckers, 1990, Butland and Ivy, 1990 and Johnson,1992.

وبشكل عام، يمكننا القول إن الذكور أكثر استجابة للفكاهة الجنسية والعدوانية، بينما النساء أكثر تذوقا للأشكال غير الحسية والأشكال الدفاعية من الفكاهة. ولن يكون مثيرا للدهشة أن نعرف أن النساء يكن أقل تفضيلا للنكات المميزة بين الجنسين، والتي تصور فيها النساء بشكل ينتقص من أقدارهن، أو أن نعرف أن الرجال لا يهتمون كثيرا بالنكات التي تشير إلى نزعتهم المتعصبة لجنسهم، والتي تعرض أيضا لحالات الشعور بعدم الأمان الذاتي لديهم.

قد تعتمد الاستجابات التي تصدرها النساء تجاه النكات المتحيزة ضد جنسهن، ومنها ذلك النوع الذي يماثل البطاقات البريدية التي تصور مناظر من على شاطئ البحر (التي تركز على النساء باعتبارهن موضوعات جنسية)، قد تعتمد هذه الاستجابات على الخصائص الجسيمة للمرأة ذاتها. فقد وجد ويلسون وبرازنديل Wilson & Brazendale (1973) أنه خلال الوقت الذي كانا يقومان فيه ببحثهما، أن النساء اللاتي وضع الرجال تقديرات خاصة لهن داخل البحث باعتبارهن غير جذابات، كن يستمتعن بالنكات التي كانت الشخصيات النسائية تصور فيها كشخصيات سلبية ينحصر دورها فقط في التلقي لاهتمام الذكر وانتباهه. بينما كانت النساء اللاتي أعطاهن الرجال في البحث تقديرات على أنهن جذابات، كن أكثر استمتاعا بالنكات اللاتي كانت النساء فيها يقمن بمبادرات جنسية، أو يقمن بالإخصاء الرمزي للشخصيات الذكرية.

والشيء الواضح هنا، هو أن النساء غير الجذابات واللاتي يشعرن بالحرمان من اهتمام الذكور لهن في الحياة الواقعية، كن يستمددن نوعا ما من الإشباع الخيالي من تلك البطاقات البريدية (أي النكات) الذكرية الضارية الموجهة نحو النساء الجذابات. بينما كانت النساء الجذابات اللائي فاض بهن الكيل من تلك العروض والملاحقات الذكرية الفجة - من النوع الذي سبق تصويره - يجدن إشباعا أكثر في تلك الصور الكاريكاتورية التي تكون الأنثى فيها أكثر سيطرة.

هناك عمليات «سيكودينامية» Psychodynamic [(6)] من هذا النوع تكون

موجودة في تذوق الفكاهة. ونجد مثلا موضحا لذلك في دراسة أونيل وجرينبرج وفيشر O' Neill, Greenberg and Fisher (1992)، وهم الباحثون الذين انطلقوا من أجل اختبار نظرية «فرويد» القائلة بأن النكات تسمح بالإشباع المؤقت للاندفاعات التي تكون، في العادة، غير مقبولة. وقد عُرضت بعض النكات التي ترتبط بالمنطقة الشرجية على مجموعة من النساء اللاتي تم اختبارهن من أجل قياس مدى حضور بعض خصائص النزعة الشرجية Anality في الشخصية لديهن (كالعناد والتنظيم الزائد Orderliness والاقتصاد أو البخل الشديد). وقد أيدت النتائج، هنا، ذلك التنبؤ القائل إن النساء اللاتي يحصلن على درجات عالية على السمات الشرجية قد يجدن النكات الشرجية أكثر طرافة. بمعنى آخر، كلما كان الموضوع أكثر تحريما زادت القوة لصب وقود الفكاهة عليه.

تعتمد القوة الدافعية/ الانفعالية للفكاهة على مدى ملاءمتها للانشغالات والرغبات والأخيلة الخاصة بالجمهور الذي يتلقاها. وهذا يعني أن التعرف على موضوع النكتة هو أمر مهم فيما يتعلق بالمادة الفكاهية، وكذلك فيما يتعلق بقدرة هذا الموضوع أو المادة على اللمس أو المس لنطاق واسع من المسرات وأشكال القلق والإحباطات أيضا.

يحب الرجال الفكاهة الجنسية والعدائية أكثر من النساء، في المتوسط، وذلك لأنهم من الناحية البيولوجية، أكثر ميلاإلى الجنس والتنافس. لكن تلك التباينات على سمات مثل الدافع الجنسي داخل النوع الواحد، يمكنها أن تفيد أيضا في التنبؤ بالتفضيلات الخاصة المرتبطة بالفكاهة. وليس من المدهش أن نجد ممثلات الكوميديا الإناث أمثال فيليس ديلر Phyllis Diller و ووبي جولدبرج Whoopi Goldberg وفيكتوريا وود Victoria Wood هن من يبرزن، على نحو خاص، الإحالات العدة لقضايا المرأة مثل التوتر السابق لحدوث الحيض (أو الطمث) PMT والحمية الغذائية (أو الريچيم) وصمامات وقف النزيف Tampons، والفحوص الطبية لدى أمراض النساء وشوفينية الرجال أو مغالاتهم في التحيز لجنسهم، كما أنه من غير المثير للدهشة أيضا أن نجد أن الأعمال الكوميدية العائلية التي تتعامل مع الحلول المختلفة للمشكلات العائلية (مثل: أنا أحب لوسي I Love Lucy ومثل: روزين Roseanne) هي الأعمال التي تستمتع بها النساء بشكل أساسي (انظر Cantor, 1991).

وبينما تكون الغريزة الجنسية والعدوان هي الموضوعات الرئيسية المتكررة في الفكاهة الغربية، فإن الشعوب البدائية غالبا ما تطلق النكات على البيئة الطبيعية المباشرة المحيطة بها، أما الصينيون فتتركز نكاتهم بشكل نمطي على العلاقات الاجتماعية (Hollan, 1972).

وقد كشف تحليل أجري على سلسلة من النكات التي تُتَبادل بين الأمريكيين السود في جنوب الولايات المتحدة في الستينيات، عن أن 72٪ من هذه النكات كان يدور حول العلاقات العرقية (Prange and Vicols, 1963). ولاشك في أن هذا يخبرنا ببعض المعلومات حول الاهتمامات الكبرى لهذه الجماعات الثقافية وقت إجراء ذلك البحث.

لقد طبق جرومت Grumet (1989) أسلوب تحليل المضمون على كتاب هنري يونجمان المسمى: "Henry oungman's Youngman, 500 all time greatest"

جدول رقم (3/7)

ويوضح الموضوعات الرئيسية المتكررة (الثيمات) الكبرى التي لوحظت في نكات الممثل الكوميدي الشهير هنري يونجمان (نقلا مع التعديل من: Grumet, 1989)

الرتبة	الموضوع النفسي الدينامي الرئيسي الأولي المتكرر	النسبة المئوية
1	العدوان.	20,2٪
2	سوء الحظ كالأذى البدني مثلا.	15,6٪
3	الحمق أو السخف كالغباء مثلا.	11,8٪
4	الصراع الأسري.	11,0٪
5	عدم القبول الاجتماعي كالقبح مثلا.	9,6٪
6	الإقصاء أو النبذ في العلاقات المتبادلة بين الأشخاص كالفروق العنصرية أو العرقية مثلا.	9,2٪
7	السلوك الإجرامي أو عدم الصدق.	7,0٪
8	الغريزة الجنسية.	6,2٪
9	المال أو الملكية.	6,0٪
10	الفمية orality كالإفراط في الطعام والشراب.	3,4٪

one-liners" 1981، الذي افترض أنه يجمع بين جنباته خلاصة نصف قرن من الخبرة ككوميديان كان يلقي النكات من وقوف، وكان ناجحا له تأثيره الواضح في جمهوره (الأمريكي)، وقد ظهرت لهذا الباحث عشرة موضوعات رئيسية متكررة (الجدول 3/7) من هذا التحليل، وكل موضوع منها يرتبط بمشكلة إنسانية معينة مشتركة، وتدمج معظم هذه النكات أكثر من موضوع رئيسي من هذه الموضوعات المتكررة بداخلها، ويشتمل العديد منها ـ من النكات ـ على ثلاثة موضوعات رئيسية، أو أربعة، أو خمسة من هذه الموضوعات أو المقومات الأساسية.

بعض الأمثلة:

* * كان هناك رجل يتباهى بسماعة الأذن الجديدة التي اشتراها ويقول: «هذه أغلى سماعة امتلكتها في حياتي» فسأله صديقه «ما نوعها؟» فقال: «الرابعة والنصف » (الموضوعات الرئيسية المتكررة: 2 ، 9 ، 3، في الجدول السابق).

* * وضع الطبيب يده على حافظة نقودي وقال لي «اسعل». (الموضوعات الرئيسية المتكررة 7 ، 9 ، 2 ، 10).

* * لقد تزوجت منذ خمسين عاما، وظللت في حالة حب مع المرأة نفسها. لو اكتشفت زوجتي ذلك فستقتلني. (الموضوعات الرئيسية المتكررة 4 ، 8 ، 1 ، 2 ، 7).

كما يظهر، فإن أكثر النكات نجاحا هي تلك التي تمس (تلمس) العديد من الاهتمامات في الوقت نفسه، ومن ثم فهي توسع حدود الاندماج الممكن للجمهور، نظرا لاتساع المدى الخاص بالأشخاص الذين تستثار لديهم درجة معينة من التوتر، وذلك قبل أن يتم التفريغ المفاجئ لكل أشكال القلق من خلال ذروة ضحك محكمة وموجزة.

قد يكون من المفيد، عند هذه النقطة، أن نقدم تحليلا مفصلا لنكتة خاصة. ولنأخذ مثلا الصورة تلك الكاريكاتورية الخاصة برجل ضعيف مصاب بحب الشباب في وجهه، ورأسه تعلوها بقايا متناثرة من الزهور، ويقف ـ هذا الرجل ـ أمام باب أغلق في وجهه بقوة ويقول: «ربما قد يكون هناك موعد آخر مناسب يا مس كويرك». لماذا يحدث هذا الموقف الطريف؟ ولمن يحدث؟ إن الاستثارة الانفعالية الخاصة بهذا الموقف ـ إنما ـ تستمد

قوتها من أن المواعدة ـ أو المواعيد العاطفية ـ هي جانب شديد الانفعالية في الحياة بالنسبة لكل من الرجال والنساء. فالرجال يخشون الرفض من النساء اللاتي يتوددون إليهن، كما أن النساء تتم مضايقتهن على نحو متكرر من جانب رجال غير مرغوب فيهم. وهكذا فإن هذه الصورة الكاريكاتورية تتعامل مع خبرة مألوفة مثيرة للتوتر، وهي تؤكد أيضا لكل طرف من الأطراف أنه ليس وحده في انشغالاته الخاصة.

بعد ذلك، هناك ذلك المكون الخاص بالعدوان/التفوق. وبمعنى من المعاني ، هناك إشارة إلى أن كل طرف من الأطراف يحصل على النصر الخاص به. فالمرأة قامت في مواجهة هذا الرجل بما تتمنى نساء عديدات في خبيئة أنفسهن أن يقمن به، في مواجهة بعض طالبي أيديهن، أي أن يظهرن له على نحو واضح ـ لا لبس فيه ـ أنهن يحتقرنه وأنه لن يحصل على أي فرصة للاقتراب منهن. ومع ذلك، فإن هذا الرجل، وبطريقة ما، استطاع ـ وفي نوع من الرد السريع والوقح الذي يرتدي قناع الشجاعة ـ أن يعود على أعقابه، وأن يحصل على نوع من الضحك الأخير.

هذا الرد المثير للدهشة من رجل ضئيل مثير للشفقة والذي كان ينبغي أن ينهار بحق نتيجة هذا الإهمال، هو ما يكون الجانب الشكلي من النكتة، أما المضمون الخاص بالصراع الاجتماعي والجنسي، فهو ما يقدم لنا القوة أو الطاقة الانفعالية الخاصة بها. إن أشكالا عدة من الانفعالات الجياشة قد تعزز شعورنا بالمتعة المشتقة من هذه النكتة. فقد نفكر في أنفسنا كما لو كنا في موضع مماثل لهذه المرأة التي امتلكت الشجاعة التي مكنتها من التعامل مع طالبي يدها غير المرغوبين بهذا الشكل المتسم بالقوة، أو قد نجد أنفسنا في موضع ذلك الرجل الضعيف الذي مازال يحتفظ برباطة جأش كافية كي يعود إلى وضعه السابق بشكل متبجح على رغم حظه العاثر.

ومن البدائل الأخرى المطروحة، أننا قد ننعم بالتفوق على هاتين الشخصيتين (المرأة والرجل)، ونجلس متكئين على حقيقة أننا أكثر نجاحا نسبيا في لعبة المواعدة هذه، وأنه ليس علينا أن نعاني من مثل هذه المهانات. وقد نرى أيضا كل هذه الانتصارات القليلة بشكل متزامن، ومن ثم نشتق نوعا خاصا من المتعة من كل منها.

يعطي هذا المثال فكرة عن تركيب التحليل المطلوب لتفسير الأثر الخاص بنكتة واحدة، بسيطة نوعا، على جماهير متنوعة. ومن المحتمل أن تظل الحقيقة أكثر تعقيدا من هذا. فلا يوجد تحليل آخر يمكنه أن يكون كافيا بدرجة كلية لتحليل النكتة أو غيرها من النكات. والحقيقة هي أن فعل التحليل ذاته يميل إلى الانتقاص من قدر النكتة.

ومع ذلك، فإن عمليات التحليل المماثلة للعملية التي قمنا بها توا من الممكن دون شك أن تكون متضمنة في خبرة التلقي الخاصة بالفكاهة.

ولنترك القارئ الآن كي يطبق هذه المبادئ الخاصة بالفكاهة على مشاهد كوميدية مشهورة في الدراما والأوبرا. ومن الممكن أن يتم ذلك مثلا على مشهد «فالستاف» وهو يغطس في نهر التايمز على أيدي زوجات وندسور المرحات [7]. أو على المشهد الخاص بوصف «الميكادو» [8] للعقاب المناسب للمظاهر الاجتماعية البغيضة المختلفة.

الفكاهة والمخ Humour and the Brain

يبدو أن القدرة على «إطلاق» النكات تعتمد على وجود نصف مخ أيمن سليم، حيث تظهر الدراسات التي أجريت على مرضى يعانون إصابة خاصة بجلطة خطيرة في الجانب الأيمن من المخ، أن هؤلاء المرضى يعانون من وجود صعوبة خاصة لديهم في تفهم أو إدراك أو تذوق الجوانب المجازية من اللغة، وأيضا في فهم الشكل الكلي لقصة معينة. إنهم يقصرون، بشكل متكرر، عن فهم الأشكال السردية من اللغة والنكات، بشكل متكرر، وذلك لأن الجانب الخاص بالبنية من نشاطهم اللغوي يكون عاجزا على نحو واضح (Gardner, 1981). وعلى سبيل ذلك فقد كان يعطى لهؤلاء المرضى الجذر الخاص بإحدى النكات على النحو التالي:

كان هناك موكب استعراض يسير في الشارع، وكانت اثنتان من بنات العمومة تتحدثان في الشرفة المطلة على العرض فقالت إحداهما: «ها هو الموكب قادم ولن تراه العمة هيلين». فردت الأخرى قائلة: «إنها في الدور العلوي Waving her hair [9]».

بعد ذلك كان يطلب من المريض أن يختار ذروة خاصة بالنكتة من بين مجموعة من أربع ذرى، متاحة أمامه، وكانت الذروة الصحيحة هي: «أشكرك،

ولكن، ألا يمكن أن نقدم لها علما كي تلوح به».

وقد كان المرضى الذين يعانون من إصابات في الجانب الأيمن من المخ يختارون ذرى غير مناسبة مثل «أنا أتعجب متى ستعد طعام العشاء؟» وعندما طلب منهم تفسير هذا الاختيار، قالوا إن النكتة ينبغي أن تختتم بدهشة ما.

تجيء شواهد أخرى على انهماك النصف الأيمن من المخ في النشاط الخاص بالفكاهة من النتيجة التي أشارت إلى أن الأفراد الذين يتسمون بالسرعة، في حل مشكلات التدوير العقلي المعروضة بصريا (10) Visually displayed mental rotation (و هي وظيفة للنصف الأيمن من المخ)، يظهرون تذوقا مرتفعا للفكاهة، ويعطون تقديرات خاصة للنكات ويصفونها بأنها أكثر طرافة (Johnson, 1990).

والأمر الواضح هنا هو أن تذوق الفكاهة يعتمد على القدرة على رؤية العلاقات وعلى فهم الأنماط أو الطرز الكلية، وتكون هذه الجوانب الكلية من اللغة ممكنة من خلال ذلك التمايز الخاص بين نصفي المخ، وأيضا من خلال ذلك التفاعل المركب بينهما. إن الفكاهة قد تزداد قوة من خلال تلك الحاجات الانفعالية كالجنس والعدوان والخوف من الموت، لكنها أيضا ـ وبدرجة كبيرة ـ قدرة عقلية إنسانية ترتبط بنشاط المخ البشري. والمنعكسات المتضمنة في ذلك العرض أو الإظهار الخارجي للضحك ليست مفهومة على نحو كامل. حيث تشتمل هذه المنعكسات على تقلصات في عضلات الوجه، وكذلك على عضلات الحجاب الحاجز والبطن بحيث يهتز الجسم كله. وتتسع الأوعية الدموية ويحدث صوت يشبه السعال المتقطع، كما قد يكون هناك فقدان للتحكم في الإفرازات الجسدية (كالدموع والبول مثلا).

وقد وصف جرومت Grumet (1989) هذه الاستجابة العامة على أنها نوع من «التطهير شبه الصرعي Epileptoid catharsis» زاعما أن الدافع الغريزي الذي ينطلق بقوة من منطقة الجهاز الطرفي Limbics system (11) في المخ (أي من مراكز المخ الانفعالية)، يتحرر مؤقتا من ذلك التحكم الخاص بقشرة المخ (خاصة ذلك التحكم المرتبط بالمناطق الجبهية المتقدمة من هذه القشرة) ومن ثم يعمل على تحرير التوتر والتنفيس عنه، بطريقة اجتماعية مقبولة.

تنطلق هذه الآلية على نحو رمزي من خلال الفكاهة وينتج عنها خفض

للتوتر، وربما تحدث نتيجة لها أيضا حالة مماثلة للحالة التي يكون فيها المرء «متخما أو مشبعا بفعل وجبة جيدة، أو نشاط جنسي، أو تعاطيه للأفيون». وبمصطلحات سيكولوجية، فإن هذه الآثار الأخيرة، بما فيها الاستمتاع بالفكاهة، ترجع إلى حدوث حالة هبوط حاد في الإثارة النشطة الخاصة بالجهاز العصبي السمبثاوي. إن ذروة الفكاهة هي الآلية التي يستخدمها ممثلو الكوميديا لإحداث مثل هذا الانخفاض أو الخفوت المفاجئ في الاستثارة الانفعالية.

الآثار العلاجية للفكاهة Therapeutic effects of Humour

ليس هناك من شك في أننا نشعر بأننا أفضل عندما نضحك كثيرا، وهذا هو السبب الذي يجعل معظم الناس يبحثون عن الفكاهة، ويقرأون القصص الهزلية والصور الكاريكاتورية، ويذهبون إلى المسرح، ويشاهدون التمثيليات الكوميدية في التليفزيون. وقد تم الكشف تجريبيا عن أن التعرض للمادة الفكاهية له القدرة على التخفيف من الحالات الانفعالية غير السارة كالغضب والقلق والانزعاج (Hudak et al. 1991).

وقد أعطانا كوزينز Cousins (1979) التأويل الشخصي الأكثر وجدانية وتأثرا، عن كيف استخدمت الفكاهة لمساعدته هو شخصيا خلال فترة مؤلمة من الإقامة بالمستشفى، من أجل تلقي العلاج لحالة تصلب المفاصل شديدة الإيلام التي كان يعاني منها. ومن وجهة نظر جرومت (1989) فإن للضحك أثره العلاجي، وذلك لأنه يحرر القوى الغريزية التي تكون في العادة مقيدة ومكبلة بفعل التحكم الخاص للفصين الأماميين frontal lobes في المخ. وقد تطور هذان الفصان استجابة للمطالب الخاصة بالحضارة الحديثة. إن الفكاهة هي وسيلة رمزية للتحايل والدوران حول مثل هذه الكوابح أو عوامل الكف للقوى الغريزية، ومن خلال هذه الوسائل الرمزية يدعو راوي النكتة الجمهور الذي يستمع إليه، كي يشترك معه في نوع من التنفيس الجماعي عن الطاقات المكبوتة.

إن منعكس الضحك يبدد الطاقة العصبية، ويعمل على ترويض انفعالاتنا الجامحة. فإذا أخذنا كل الأشياء بجدية، فإنه سيكون علينا أن نظل كابحين لانفعالات الغضب والشهوة والفزع وكذلك المشقات النفسية والصراعات

التي نشعر بها. أما الضحك فهو حل سحري، مؤقت وجريء، لمشكلاتنا وهو حل عملي على نحو جوهري، حل ساهم في بقائنا خلال هذه الأزمنة الحديثة. وقد بذلت محاولات لاستخدام الفكاهة علاجيا في المواقع الإكلينيكية (Haig, 1986).

ويبدو أن هذه هي الطريقة المعقولة والجديرة فعلا بالشروع فيها، وذلك لأن عجز المرء عن الضحك على نفسه وعلى العالم هو واحد من أكثر الأعراض المثيرة والمميزة لأمراض عقلية كالاكتئاب والفصام. ومنذ عقود عدة مضت قام عالم نفسي من مستشفى بلڤيو في نيويورك هو الدكتور «موراي بانكس» Murray Banks، بإعداد شريط مسجل كان عنوانه «ما الذي ينبغي عليك أن تفعله حتى يجيء الطبيب النفسي؟» What to do untill the psychiatrist comes?، وقصد به أن يكون علاجا منزليا للاكتئاب والقلق.

وحيث إن الضحك يتعارض ـ من الناحية الفسيولوجية ـ مع الحالة التي تسود الجهاز العصبي المستقل Autonomic Nervous system [(12)] خلال حالات الخوف والقلق (استجابة الضغط أو المشقة النفسية)، فقد افترض «بانكس» أن جَعْل الأفراد العصابيين يضحكون إذن ينبغي أن تحدث لهم حالة من الشفاء الموقت، على الأقل لديهم. وبالمهارة التامة لممثل كوميدي محترف انطلق بانكس يروي قصصا مأخوذة من خبرته العلاجية والتي كانت تستهين بالمشكلات المعروضة عليه في العيادة. وقد كانت النتيجة ناجحة بدرجة كبيرة: فالعديد من الأشخاص الذين كانوا على مشارف حالة الانتحار نتيجة لتفاقم الاكتئاب كانوا غير قادرين على مقاومة الفكاهة المتضمنة في هذه الحكايات، كما أنهم ذكروا بعد ذلك أنهم يشعرون بأنهم أفضل إلى حد كبير مقارنة بحالتهم الماضية.

في السنوات الأخيرة بدأ علماء النفس في القيام بمحاولات عدة مضبوطة على نحو مناسب، من أجل الفحص الخاص لقدرة الفكاهة على التخفيف من المتاعب والأزمات الانفعالية، وقد أكدت دراسات عدة أن الفكاهة هي إستراتيجية من إستراتيجيات المواجهة الفعالة في التعامل مع المحن أو الكرب، كما ارتبط استخدام الفكاهة بانخفاض الشعور بالوحدة النفسية أو الاكتئاب، وبوجود مستوى مرتفع من اعتبار الذات أو احترامها. (Nezu et al. 1988, Overhusler, 1992).

ومن المحتمل أيضا أن نقوم بقياس الآثار المفيدة للفكاهة في ضوء المصادر الخاصة بجهاز المناعة -Martin and Dobbin, 1988, Lefcourt, Dawidson Katz and Kueneman, 1990, Labott et al, 1990، حيث تظهر هذه الدراسات زيادة في مستويات البروتين الذي يفرز في اللعاب والمسمى «ايميونوجلوليولين Imunoglolulin» عقب العرض لمادة فكاهية بواسطة جهاز الڤيديو، وهي زيادة لم تظهر مثلها لدى الأشخاص الذين عرض عليهم شريط ڤيديو حزين، أو لم يعرض عليهم أي شريط على الإطلاق.

وهكذا، فإن الفكاهة لها قوتها الخاصة على خفض الألم، وعلى مساعدتنا على مواجهة الضغوط والمشقات النفسية، كما أنها تقوم حتى، كما هو واضح، بزيادة مقاومتنا للأمراض.

دور ممثلي الكوميديا الخاص The Role of Comedians

من الناحية الظاهرية يعتبر ممثلو الكوميديا مجرد قائمين بالترفيه، فهم ينشرون مرحا حولهم. لكن الوظيفة الاجتماعية لممثلي الكوميديا تتجاوز هذه النظرة السطحية إلى حد كبير، فهم يقومون بوظيفة تربوية كذلك، حيث إنهم يعرضون علينا أنانيتنا وحماقتنا، وينقذوننا من بعض وجهات النظر شديدة الخطورة أو القتامة التي قد نتبناها حول الحياة. لقد تعرفت المجتمعات القديمة على أهمية المهرجين كفلاسفة ومعلقين على الأحداث الاجتماعية، وقد استخدم مهرج البلاط والمضحك في العصور الوسطى كـ «ضمير للملك» (Sanders, 1978).

«فمن خلال النفاق والتملق وأحيانا التوبيخ، كان المهرج يستخدم الفكاهة كقوة مخلصة يستبصر بها الملك في اتخاذ قراراته».

لقد كان مصرحا لمهرج الملك بانتهاك رموز التأدب الاجتماعي، وأن يقول كل ما لا يقال، ومن ثم كان يتيح الفرصة لحدوث شكل من أشكال التنفيس، خاصة عندما تصبح مهابة السلطة شيئا خانقا. وقد رفع هذا الاستخدام الحاذق للفطنة مضحك البلاط إلى دور مستشار الملك تقريبا. وكما يقول «جاك بوينت» Jack Point في العمل الذي كتبه جيلبرت وسوليڤان بعنوان «يومن الحرس»[13] Yeoman of Guard:

«عندما تقدم الحقائق غير السارة إلى الآخرين في هيئة زاهية مرحة

يتم تقبلها عن طيب خاطر.

إن من يكون عليه أن يجعل بني جلدته متسمين بالحكمة عليه أن يطلي الفكرة الفلسفية ويزخرفها بمظهر براق».

من اليسير أن نتخيل الرئيس الأمريكي وهو يقرأ ويتأثر بالعمل المسمى «الأهجوة القومي» National Lampoon، أو نتصور رئيس الوزراء البريطاني وهو يهتم بالعمل الهجائي الذي يقوم على استخدام الدمى المتحركة (العرائس) والمسمى «Spitting image»، ومن المألوف أن نشاهد الممثلين الكوميديين وهم يقدمون بعض التعليقات السياسية، فمثلا في فيلم «وودي آلان» المسمى «الموز» Bananas هناك مشهد تكون فيه قوات المظلات الأمريكية على وشك أن يتم إسقاطها في إحدى جمهوريات «الموز» في أمريكا الوسطى. وفي هذا المشهد يقول أحد الجنود لزميله: «إلى جانب من نحن نحارب اليوم - قوات رئيس الدولة أم الثائرين عليه؟ فيرد زميله هذا قائلا: هذه المرة ليس هناك خيارات كثيرة أمام وكالة المخابرات المركزية الأمريكية، فنصفنا سيحارب إلى جانب الرئيس والآخر إلى جانب الثورة».

يقوم بعض الممثلين أمثال «وودي آلان»، وفيما يشبه الاستعادة للتوازن الخاص، بالتقليل الشديد من قدر أنفسهم في حالات كثيرة، وهم يقومون بذلك من خلال الاستغلال الخاص لنواحي قصورهم أو عيوبهم الخاصة. إنهم من خلال قيامهم بهذا يجعلوننا نشعر بأننا أفضل.

وهكذا، فإنه يبدو لنا ممكنا أن نقوم بترتيب النشاط الخاص بممثلي الكوميديا على متصل كمى continuum يمتد من الحمقى أو المهرجين Fools، هؤلاء الذين يجعلوننا نشعر بالتفوق، ووصولا إلى تلك التعليقات الساخرة اللاذعة لكبار المفكرين، هؤلاء الذين يوجهون انتباهنا إلى حماقتنا الخاصة، ومن ثم يجعلوننا نشعر بنقصنا الخاص.

إن مهرجي البلاط يسيرون على حبل رفيع جدا، بحيث إن نكتة ما تقال في غير توقيتها المناسب أو تسخر بشكل يتجاوز الحدود من الوطن أو مقر الحكم قد تصل بصاحبها إلى الطرد والنفي، أو حتى الإعدام.

قد يكون عنصر القدرة على الإضحاك عنصرا ضروريا إلى حد ما، لتحقيق التوازن أو للتخفيف من وطأة السخرية، ومن ثم ينقذ هذا العنصر المهرج من الغضب الاجتماعي.

نحن لا نقوم، في أيامنا هذه، بإعدام المضحكين الذين يتخطون الحدود المسموح بها، لكننا نقترب كثيرا من ذلك. فمثلا تم اضطهاد «تشارلي شابلن» وطرده من الولايات المتحدة، وذلك لأنه كانت هناك شكوك حول تعاطفه مع الشيوعيين. كذلك تم القبض على ليني بروس Lenny Bruce ثلاث مرات بتهمة ارتكاب الفعل الفاضح (وتم اتهامه في إحداها) قبل أن ينتحر العام 1965. وربما كان استخدامه الحر للكلمات الخارجة يمثل جانبا من هذا الأمر، لكن تخريبه السياسي ربما كان هو السبب الأكثر أهمية (Paletz, 1990).

وقد ألغت شبكة التليفزيون المنتجة للعرض الذي كان بيني هيل Benny Hill يقدمه، على رغم معدلات المشاهدة العالية لهذا العرض، وعلى رغم نجاحه الكبير في الولايات المتحدة. لقد كان استخدامه لفكاهات خاصة عن النساء وهن على شاطئ البحر، أو عن التلاميذ، وهم في المدارس، إضافة إلى تلك النساء الشابات الجميلات شبه العاريات (ملائكة هيل) اللاتي كن يظهرن في البرنامج معه، أمرا غير ملائم، ومن ثم اعتُبر، نتيجة لذلك، متحيزا جنسيا Sexist في أواخر الثمانينيات. هذا على رغم أنه كان قد انتقص بشكل مثير للجدل من كرامة الرجال أيضا بدرجة مماثلة على الأقل لما كان يطرحه من سخرية بالنسبة للنساء. وقد مات «بيني هيل» نتيجة الإصابة بأزمة قلبية بعد وقت قصير من إيقاف برنامجه هذا.

يشبه ممثلو الكوميديا الحديثون مضحكي البلاط في العصور الوسطى، فهم غالبا ما يمثلون أو يعبرون عن رغبتنا في أن نكون غريبي الأطوار ومتمردين، وأن نصرع الأبقار المقدسة. إن هؤلاء الممثلين الكوميديين أشخاص غير مسؤولين تجاه سلطات أعلى وغير منضوين تحت لواء قانون معين، وهم يرفضون أن يكونوا مرتعبين أو شاعرين بالرهبة من السلطات أو من «النظام». والأمر الذي يتعذر تجنبه هو ما يحدث بين الفينة والأخرى من هجوم لـ «النظام» على ممثلي الكوميديا، وفرض الرقابة أو العقاب عليهم.

ووفقا لما قاله ما كدونالد MacDonald (1969) فإن الفكاهة تشبه «حرب العصابات»، حيث يعتمد النجاح، وربما البقاء على قيد الحياة، على ما يشبه «ضوء» السفر، أو «الضوء المرتحل» ذلك الذي يظهر بشكل غير متوقع ويختفي بسرعة الضوء.

ليس كل ممثلي الكوميديا هدامين سياسيا، فالبعض منهم مثل بوب هوب Bob-Hope يمكن النظر إليه باعتباره مؤيدا للسلطة (Cpaletz, 1990). إن هوب قد يوجه تعليقاته اللاذعة نحو الرؤساء أو المؤسسات الحكومية، لكنه كما قال في برنامج CBS Morning Show (أو عرض الصباح الذي تقدمه محطة CBS) في 15 يناير 1987: «أنا لا أتجاوز الحدود بشكل كبير في تعليقاتي، إنني أقوم بوخزهم وخزا خفيفا، لكني لا أريق الدماء قط». إن تعليقات هوب اللاذعة ليست هجومية قط بحيث إنه قد يلعب الجولف في الصباح التالي مع الرئيس الذي وجه نحوه مثل هذه التعليقات. والكثير من نكاته موجهة نحو قضايا غير شخصية وغير سياسية كقضايا البيروقراطية والإسراف. ومن ذلك مثلا:

ـ هل قرأت أن بذلات رواد الفضاء تكلف مليوني دولار لكل واحدة منها؟ متى تستأجر وكالة ناسا ملابس من محلات جيوشي Guicci؟

ـ إنني أدفع ـ مثل كل شخص آخر ـ ضرائب الدخل الخاصة بي. وأنا أود أن أهنئ حاملي الكاميرا Cameramen، الذين يعملون معنا، على الصور البارعة التي التقطوها لي. فلن تستطيع عندما تشاهدها أن تعرف أنني كنت أرتدي قميصا من نوع معين.

إن بوب هوب لن يسعى حقيقة إلى تدمير النظام السياسي والاقتصادي الذي ساعده بشكل جيد تماما على مدار السنوات. إن هوب هو مضحك بلاط رقيق أو حميد يعمل على تدعيم سلطة الملك من خلال قيامه بعمل فتحة صغيرة تحدث بعض الإزعاج، لكنه يستخدم هذه الفتحة كي يوحد البلاط مرة أخرى من خلال الضحك.

دافعية ممثلي الكوميديا Motivation of Comedians

هناك قصة تروى عن رجل فرنسي ذهب إلى أحد الأطباء النفسيين، وهو في حالة من الكرب الشديد وقال له: «دكتور، إنني أعاني من حالة مفزعة من التعاسة والاكتئاب، هل يمكنك أن تصف لي بعض الأقراص، أو أي شيء يمكنه أن يساعدني في التغلب على هذه الحالة؟ فأجاب الطبيب النفسي قائلا: أنت لا تحتاج إلى أقراص، اذهب وشاهد «جروك» (المهرج الشهير) إنه سيبهجك ويجعلك تشعر بالتحسن». فأجاب الرجل التعس «يا

دكتور، أنا جروك». على رغم أن ممثلي الكوميديا يجعلون الآخرين يضحكون فإنهم أنفسهم غالبا ما يكونون غير سعداء (إنهم غالبا ما يشعرون بالوحدة والانعزال والعجز عن رؤية الجانب الطريف (المضحك) من حالتهم الخاصة).
إن صورة المهرج الحزين هي صورة متكررة في التاريخ والأدب كما في حالات بييرو[14] Pierrot، وريجوليتو [15] والبلياتشو [16] Pagliacco، وجاك بوينت [17] Jack Point. وهناك أمثلة عدة شبيهة بذلك بين ممثلي الكوميديا الحديثين المعاصرين. ويعتبر «سبايك ميليجان» حالة شهيرة في هذا السياق، لقد كان يعاني من حالة من الهوس (الاكتئاب)، وقد تطلبت منه هذه الحالة أن يلجأ إلى العلاج الطبي على نحو متقطع. ومن الواضح أن توني هانكوك Tony Hancock قد انتحر في غرفة بأحد الفنادق في أستراليا بعد سنوات من التعاطي للكحوليات والاكتئاب. ويعتقد كذلك أن «ليني بروس» وجون بيلوشي John Belushi قد قتلا نفسيهما على نحو متعمد. وفي أثناء محاكمته بتهمة التهرب من دفع الضرائب (وهي التهمة التي برئ منها) كان كين دود Ken Dodd يبدو حزينا، رجلا بائسا في حياته الخاصة، فقد كان يختزن مبالغ كبيرة من المال في العلبة Attic، ليثبت فقط لنفسه أنه كان نجما. وقد سعى وودي آلان وجون كليز John Cleese من أجل العلاج النفسي، وقد كان لديهما منظور مقبض morbid إلى حد ما عن العالم، خاصة عندما لا يتسم أداؤهما في حرفتهما بالطرافة أو الظرف.

بطبيعة الحال، يمكننا ذكر العديد من ممثلي الكوميديا الذين يبدو عليهم أنهم سعداء ومتزنون انفعاليا، فالدليل الموجود على وجود اكتئاب لدى ممثلي الكوميديا بشكل يفوق المعدل الطبيعي للبشر، هو دليل غير كاف. وقد وجد «روتن» Rotten (1992) أن المرفهين Entertainers كمجموعة يموتون في عمر مبكر، مقارنة بمجموعات من حرف أخرى قابلة لإجراء مقارنات معها. لكن هذه النتيجة لم تكن قاصرة على ممثلي الكوميديا فقط، كما لم يكن ممكنا التأكد مما إذا كان الضغط النفسي أو الانتحار له صلة بهذا الموت المبكر للمرفهين. ولعل أفضل دليل على وجود الاضطراب النفسي لدى ممثلي الفكاهة humorists، هو ما ذكر في التقرير العلمي الذي كتبه يانوس Yanus (1975) وجاء فيه أن 85٪ من عينته، التي تكونت أساسا من ممثلي الكوميديا الذكور، قد لجأوا إلى العلاج النفسي في وقت ما من

حياتهم. وعلى رغم أنه لم يذكر لنا أي أرقام موازية خاصة بعينات ضابطة من مهن أخرى، فإن هذه النسبة هي عالية دون شك.

على كل حال، فإن فيشر وفيشر Fisher & Fisher (1981) لم يجدا اضطرابات عصابية لها دلالاتها في صحائف اختبار الرورشاخ التي طبقاها على ممثلي الكوميديا [18].

إذا كان علينا أن نقبل، مؤقتا للحظة، ما يقال من أن العديد من ممثلي الكوميديا (وليس كلهم يقينا) معرضون للاكتئاب، فهل هناك أي مشقات أو ضغوط نفسية خاصة داخل هذه المهنة يمكنها أن تكون مسؤولة عن هذا التعرض للاكتئاب؟ يمكننا أن نخمن أن تلك المحاولات الخاصة منهم للحفاظ على المادة التي يقدمونها واستمرارها متصفة بالطزاجة والتأثير، وكذلك محاولة أن يتسموا بالطرافة والمرح طيلة أوقات النهار والليل استجابة لتوقع الجمهور العام منهم، من الممكن أن تؤدي إلى ظهور أسلوب حياة ضاغط. وربما كان الأكثر أهمية هنا هو أن نشير إلى أن ممثلي الكوميديا غالبا ما يستثمرون على نحو واضح جوانب الغرابة، وكذلك العيوب المميزة الخاصة بهم (كالبدانة في حالة أوليڤر هاردي Oliver Hardy وعدم الجاذبية في حالة «وودي آلان» والبخل في حالة چاك بيني Jack Penny وغموض النوع الجنسي (هل هو ذكر أم أنثى؟) في حالة فرانكي هاورد Frankie Howard).

فإذا كان على ممثلي الكوميديا هؤلاء أن يستدخلوا (يضعوا بداخلهم) هذه السمات التي يستخدمونها في سخريتهم ويمعنوا النظر فيها، فإن اعتبارهم بذاتهم قد يكون معرضا للخطر.

وهناك تفسير بديل آخر يقول إن الاكتئاب الخاص بممثلي الكوميديا قد يكون متعلقا فقط بما يسمى أثر التضاد contrast effect، فنحن ننتبه أكثر للاكتئاب عندما يهاجم ممثلي الكوميديا، وذلك لأن هذا يبدو حاملا للتناقض في أعماقهم، فهؤلاء المسؤولون عن نشر المرح ينبغي ألا يكونوا هم أنفسهم ـ فيما نعتقد ـ عرضة للتعاسة. ومازالت هناك على أي حال، حاجة للبحوث المناسبة لحسم هذه القضية.

هناك صلة أخرى محتملة بين الاكتئاب والكوميديا، وتتمثل هذه الصلة في أن هؤلاء الناس الذين يكونون غير سعداء لأنهم يبدأون عملهم دون

انجذاب قوي نحو الدور الخاص بالمهرج، مثلا، يتحولون إلى أشخاص فكهين أو ظرفاء كآلية مناسبة لمواجهة اكتئابهم الخاص، كما أنهم يستخدمون هذه الآلية لجعل الآخرين يضحكون، كتطوير ثانوي لهذه الآلية. وقد كان هذا الفرض الذي فحصه فيشر وفيشر (1981). فقاما بدراسة خاصة على ممثلي الكوميديا في محاولة لاكتشاف ما الذي يدفعهم نحو «التهريج أو المزاح الذي يدور حول أنفسهم». وقد كانت النتيجة التي توصلا إليها هي أن ممثلي الكوميديا كانوا معنيين «بإنكار التهديد» لمصلحتهم أو حسابهم الخاص أساسا، حيث يتم الغزل الخاص للخيوط ليحظى الآخرون أيضا بالمساعدة في مواجهة كوارث حياتهم.

وقد اقتفى «فيشر وفيشر» آثار هذه النزعة في حياة ممثلي الكوميديا ووجدا دلائل لديهم على نقص التغذية والأمن في طفولتهم، وقد نتج عن هذا النقص ارتقاء الكوميديا لديهم كإستراتيجية لإبطال مفعول تلك الآثار المؤلمة والمأساوية الضارة. وقد كشفت عمليات الاختبار من خلال بطاقات بقع الحبر لرورشاخ عن الوجود الكبير لصورة ذهنية خاصة «بوحش لطيف nice monster» لدى هؤلاء الممثلين، «فالكائنات والأشياء المتخيلة تبدو قبيحة أو خاطئة، لكنها في واقع الأمر، ليست كذلك».

فإذا كان الاستخدام الخاص للفكاهة كإستراتيجية للمواجهة استخداما ناجحا، فإن الاكتئاب المرضي أو الضغط النفسي ينبغي ألا يكونا ظاهرين. على كل حال، فإن مثل هذه الآلية التكيفية يفترض أنه يصيبها التعطل أو الانحلال بين الفينة والأخرى.

ويعتبر البحث عن القبول Approval-seeking أحد الدوافع الأخرى الممكنة لدى ممثلي الكوميديا. وقد قال «وودي آلان» إن الميل الاستعراضي Exhibitionism أو النرجسية Narcissism، وكذلك «الحاجة إلى تكوين علاقات، وأن يكون المرء مقبولا» هما المبرران الحقيقيان وراء تحوله إلى ممثل كوميدي (Lax, 1975).

عانى أرت بوتشولد Art Buchwald من طفولة بائسة، أمضى فترة منها في ملجأ للأيتام «لقد تعلمت بسرعة أنه عندما أجعل الآخرين يضحكون فإنهم يحبونني» (Buchwald, 1967)، وقال «داستن هوفمان» شيئا مماثلا، زاعما أنه استخدم الكوميديا وسيلة لجذب الاهتمام في أسرة كان هو

بداخلها عضوا لا أهمية له. وقد اكتشف أيضا أن النكات كانت وسائل فعالة في التخفيف من غضب والده عندما كان يرتكب خطأ ما (Bates, 1986).

وقد قال فيلدز W.C. Fields في لحظة نادرة من لحظات الجدية: إنه انجذب نحو الكوميديا لأن «السرور الذي أحدثه لدى الناس يعرفني، على الأقل للحظة قصيرة، أنهم يحبونني» (Monti, 1973). وتتسق هذه التقارير من الممثلين في القول إن الفكاهة يتم تبنيها باعتبارها طريقة خاصة لفتح مسارات في العلاقات الإنسانية، وإن عملية الفتح هذه تتم من جانب أفراد يشعرون بحساسية خاصة يشعرون من خلالها، بأنهم من دون هذه الفكاهة، قد يكونون غير محبوبين.

كما هو واضح، فإن «چاك بيني» قد توقف عن أن يقضي عطلته في كوبا لأن الناس هناك لم تتعرف عليه، وتم التعامل معه كأي شخص مغمور آخر (Fein, 1976).

يمكنني المجادلة بأن كل إنسان يريد أن يكون محبوبا، وأن رجال الأعمال يكونون الثروات من أجل الدافع نفسه. لكن في مقابل هذه الحقيقة هناك الحقيقة الخاصة التي تشير إلى أن العديد من ممثلي الكوميديا يبدو أنهم يعيشون حالة خاصة من العزلة والتعاسة، ويعانون من صعوبة واضحة في تكوين علاقات مشبعة. وقد ذكرنا حالة «توني هانكوك» الذي توفي وحيدا في غرفة نومه بأحد الفنادق. كذلك كان الممثلان الكوميديان البريطانيان «بيني هيل» «وفرانكي هاورد» واللذان فصل بين موتهما يوم واحد أو نحو ذلك خلال العام 1992، يعيش كل منهما بمفرده. (وقد مرت أيام عدة قبل أن تكتشف جثة هيل). وبينما كان كينث وليامز Kenneth Williams يقول إنه «مثلي» في ميوله الجنسية بحكم الطبيعة، فقد زعم أنه قد تجنب كل العلاقات مع الآخرين، سواء كانت هذه العلاقات جادة أو عابرة. والشخص الوحيد الذي أحبه طيلة حياته كانت أمه (Williams, 1989). لقد كان وليامز على كل حال، نرجسيا على نحو مثير للاهتمام.

وقد لاحظ چورچ ميللي George Melly في مراجعته الخاصة في جريدة «الصانداي تايمز» للسيرة الذاتية لوليامز التي كان عنوانها «بالضبط وليامز» Just Williams أنه على رغم أن وليامز قد عاش حوالي ستين عاما تقريبا من

التاريخ المضطرب والتغير الاجتماعي العميق، فإنه لم يسجل في مذكراته أي أفكار خاصة تتعلق بأي شيء لا يرتبط به هو شخصيا.

لقد صور «توماس مان» Thomas Mann[19] بالتفصيل في روايته «اعترافات فليكس كرول» Confession of Flex Krull حالة الاغتراب التي يعيشها كبار المهرجين. «رهبان الجنون الذين نبذوا العالم كله، كائنات مهجنة تطفر فرحا، جزء منها إنساني، بينما ينتمي الجزء الآخر إلى عالم الفن المجنون». ليس كل ممثلي الكوميديا غير متزوجين. فقد ذكر فيشر وفيشر (1981) أن 75٪ من العينة التي درساها كانوا متزوجين وأن 20٪ منهم كانوا مطلقين. لقد تزوج «وودي آلان » و«جون كليز» مرات عدة، كما يظهر قدر معين من مصادر عذابهم الخاص في أعمالهم. فالموضوع الرئيسي المتكرر في أعمال آلان، يدور حول «شليمل» Schlemeil غير الجذاب من الناحية الجسمية، الذي يسعى جاهدا لاجتذاب اهتمام النساء من خلال دهائه الخاص (وهو ما نجح آلان في أن يقوم به فعلا في حياته الفعلية). أما كليز فقد صور على نحو متكرر شخصية رجل إنجليزي متزمت ومتسلط معاق بفعل اهتمامه البالغ بأن يكون محترما لكنه يضمر رغبة عميقة في أن يتحرر من قيوده هذه (وأن يصبح أمريكيا أو إيطاليا) ويطلق العنان لرغباته الجنسية البوهيمية (المتحررة من القواعد والأعراف الاجتماعية).

ويصعب إبعاد ذلك الانطباع الذي يرتسم في بعض الأذهان عن أن الإحباط والغضب اللذين صورهما «كليز» في أدواره الكوميدية، يرتبطان بخلفيته الحياتية وشخصيته الخاصة أيضا (Margalis, 1992).

لقد بحث هذان الممثلان الكوميديان الكبيران عن مساعدة خاصة من جانب المعالجين النفسيين ،لكنهما يبدو أيضا أنهما قد خضعا لبرنامج خاص للعلاج الذاتي (يماثل طريقة العلاج بالدراما dramtherapy)، وذلك من خلال إبداعهما الكوميدي. ويصعب تقدير ما إذا كانت آلية المواجهة هذه ناجحة أم لا، لكنها تبدو أمرا لا مهرب منه، وتوحي البحوث هنا بأن الفكاهة يمكن أن تكون فعالة حقا في عملية المواجهة هذه (Overhulser, 1992).

وأخيرا، ينبغي علينا أن نذكر أنه ليس كل ممثلي الكوميديا ممن يستغلون مظاهر الضعف واليأس المؤدي إلى التهور والعذاب الخاصة بهم، فبعضهم مسيطر ومؤكد لذاته، بل سادي النزعة بشكل مثير. إنهم يستأسدون على

«الرجال البسطاء»، وكذلك على جماهيرهم، ويفتحون نافذة صغيرة تدخل منها العوامل الخاصة بالتحيز والتعصب والاستياء، وبطريقة قد ترعب الناس في الحياة الواقعية (وهم يقدمون الكثير من هذه السلوكيات باعتبارها وسائل للترفيه أو التسلية). فخلال قيامه بدور السيرجنت Bilko كان فيل سيلفرز Phil Silvers يضطهد فصيلة الجنود التي تتبعه بشكل واضح. كما كان روان أتكنسون Rowan Atkinson في تمثيله لدور Blackadder، وريك مايال Rik Mayall في دور آلان Alan B'stard Mp في «رجل الدولة الجديد» The New Stateman شديدي القسوة جسديا وسيكولوجيا في تعاملهما مع المحيطين بهما، بالدرجة التي تجعل المشاهد ينكمش خوفا. وقد زعم «مايال» أنه بتمثيله دورا مثل «باستارد» استطاع أن يخلص نفسه «من كل الخصال التي أكرهها كثيرا والخاصة بي شخصيا»، كما قال في مقابلة تليفزيونية في برنامج T.V. Time (في يناير 1989): إذ هناك جزء من شخصية آلان بداخل كل منا، وقد تخلصت من الجزء الخاص بي منها بتمثيل هذه الشخصية. يعتبر «أندرو دايس كلاي» مثالا للممثل الكوميدي، الذي يستطيع أن يعثر على أو يكشف بالمصادفة عن أشياء خاصة بكل شخص موجود بين جمهوره، لقد كان يشن هجمات على المتلعثمين ومحدودبي الظهر والأقزام «برؤوسهم التي تشبه اليقطينة أو القرع العسلي، وأرجلهم التي تشبه أرجل حشرة البق»، وكذلك المسنون الذين يستخدمون أحذية خاصة للمشي والذين يضيعون وقته في وسائل النقل والمواصلات العامة. لقد كان «أندرو دايس كلاي» يمثل النقيض التام أو المخالف تماما لكل ما اعتبر صحيحا من الناحية السياسية. وكانت النساء أيضا من الأهداف الرئيسية التي وجه إليها كلاي هجومه، وقد وصفهن باعتبارهن «غانيات ممسكات بقماشة غسل الصحون، وأنه ينبغي عليهن أن يخرسن ويقمن بإعداد ترتيبات العشاء ويخدمن الرجال عند الحاجة إليهن». ومن الأشياء النمطية التي كانت تحدث في عروضه أن امرأة متميزة على نحو واضح، في الصف الأمامي بين الجمهور، كان كلاي يتوجه إليها ويطلب منها أن تقف وتكشف عن صدرها.

ومثل هذا العمل، لأنه يتسم بخطورة عالية، عادة ما كان يستثير قدرا كبيرا من الحماسة لدى جماهير اختارته عن طيب خاطر وبشكل لا يمكن

إنكاره. وأيا كانت مشاكل رجل «الدايس» The Dice Man هذا الشخصية، فإنه لم يكن أبدا خاضعا مستكينا ولا مكتئبا، والشيء غير العادي الخاص به أن كارزميته، قد وصلت إلى حد أن أصبح له أتباع وأن صار كثيرون من بين المجموعات التي كان يهاجمها (النساء، السود... إلخ».

إن مثل هذه الفكاهة قد تنفس عن التوتر، وذلك لأنها تعطي الاكتئاب المكتوم نوعا من النشاط الخارجي من خلال الفم. لكن مثل هذه الفكاهة قد لا تكون مقبولة من جانب كل فرد، كما حدث ذلك مثلا عندما كان ممثل كوميدي أسكتلندي «بديل» يقوم بأداء فقراته في كندا للمرة الأولى، فبمجرد قوله «مساء الخير يا عشاق الموظ» [20] حتى وجد نفسه راقدا فاقد الوعي، نتيجة ذلك الاستياء الشديد الذي لحق به من جانب الجمهور المتحمس لوطنه.

8 قوة الموسيقى

تلعب الموسيقى دورا مهما في حياتنا جميعا، فهي تقدم لنا المتعة والسلوان الانفعالي والإلهام. فعندما يطلب من الناس أن يضعوا قوائم بالهوايات والاهتمامات الخاصة بهم، فإن نوعا من الحماسة الخاصة للموسيقى يتم الإعلان عنه، مما يجعلها الأكثر ذيوعا من بين الهوايات الموجودة (Roe, 1985 and Coslin, 1980). في دراسة على طلاب الجامعة الأمريكية قرر 28٪ منهم أنهم يستمعون للموسيقى بما يزيد على خمس ساعات يوميا. ويبرز تفضيل الموسيقى على نحو واضح أيضا بين القيم الأساسية التي يتبناها الناس جنبا إلى جنب مع الأسرة والجنس، وهي تكون، في العادة سابقة للدين والرياضة والسفر (Cameron and Fleming, 1975).

ويعتبر التذوق للموسيقى شيئا شديد الأهمية بحيث تظهر البنود الخاصة به في الاختبارات المقننة المعدة لقياس الانسجام بين الزوجين. وليس مدعاة للدهشة، إذن، أن يكون علماء النفس قد كرسوا اهتماما كبيرا من أجل فهم الأسباب التي تجعل للموسيقى مثل هذه القوة التي تؤثر من خلالها فينا بهذا العمق.

هناك شكل متطرف للاستجابة الانفعالية

للموسيقى، أطلق عليه اسم «الإثارية» Thrill. وقد وصف جولدشتاين Goldstein (1980) «الإثارية» النموذجية بأنها عبارة عن «رعدة خفيفة، رجفة، أو إحساس بالوخز الخفيف، يتمركز في مؤخرة الرقبة ثم يتلاشى بسرعة». أما الإثارية الأشد قوة فهي «تستمر وقتا أطول، وقد تنتشر من النقطة التي بدأت منها وترتفع إلى ما فوق فروة الرأس، وتتقدم فوق الوجه، ثم تهبط خلال العمود الفقري، وتتجه صاعدة عبر الصدر والبطن والفخذين والساقين. وقد تصاحبها قشعريرة يمكن رؤيتها على الجلد (مع تصلب واضح في الجسم) خاصة على الذراعين. وقد يحدث بكاء أولي وتنهد، مع شعور بالثقل في الزور» (P. 127).

وقد فحص «جولدشتاين» تلك المنبهات التي تقوم غالبا باستصدار مثل هذه «الإثارية»، ووجد أن الشيء المشترك بينها هو أنها جميعا تتضمن «مواجهة ما مع شيء قد يتسم بالجمال الفائق أو الدلالة العميقة والمثيرة للمشاعر». وجاءت الموسيقى على قمة قائمة منبهات حالة الإثارية هذه، وقد ذكرها 96٪ من الذين أجابوا عن أسئلة بحثه هذا.

كان جولدشتاين يعزف مقطوعات من الموسيقى على مسمع عشرة مبحوثين، ثم يطلب منهم أن يقرروا مدى حدوث «الإثارية» لديهم من عدمه. وقد كان النمط (نوع الموسيقى) ثابتا بدرجة كبيرة بالنسبة للمبحوث نفسه، الذي كان يستمع إلى القطعة الموسيقية نفسها، ثم إن جولدشتاين كان يحقن مبحوثيه، بعد ذلك، «بالنالوكسون» naloxone، وقد وجد أن ثلاثة منهم قد تناقص لديهم الشعور بالإثارية على نحو دال، وحيث إن النالوكسون هو من الناحية الكيميائية مضاد للأفيون opiate-Antagonist ، فقد استنتج جولدشتاين أن الإندروفين Endorphine [1] الذي يفرز داخل المخ قد يكون متضمنا في خبرة الإثارية هذه، التي تتحقق نتيجة سماعنا للموسيقى.

بمعنى آخر، للموسيقى قوتها على إحداث المتعة بشكل يعادل المخدرات المحدثة للانتشاء. إن موضوع هذا الفصل هو تلك الآليات التي يحدث مثل هذا الأثر بواسطتها.

هناك، بطبيعة الحال، أنماط عدة من الموسيقى، فالمبادئ التي تنطبق على الموسيقى الكلاسيكية وموسيقى الجاز ليست بالضرورة هي المبادئ نفسها التي تنطبق على موسيقى «الراب» [2] و«الروك». وبشكل عام، فإن

الموسيقى الحديثة تبرز إيقاعات الرقص التنويمية hypnotic dance rythms أكثر من إبرازها للهارموني أو التوافق النغمي، كما أنها توجه اهتماما أكبر نحو الصورة أكثر من اهتمامها بالحرفية الموسيقية عالية المستوى.

على رغم ذلك، يظل هناك قدر كبير من التداخل بين هذين النمطين الموسيقيين، الكلاسيكي والحديث، فمثلا يعد نايجل كينيدي Nigel Kennedy عازف كمان كلاسيكي، لكن بالنسبة له كانت صورة «اليوبو» Yobbo image[3] شيئا مهما كي يحقق النجاح. كذلك كان «فريدي ميركوري» Freddie Mercury، أحد أفراد فريق البوب المسمى Queen موهوبا بالمؤلف للموسيقى الكلاسيكية. وكذلك الحال بالنسبة لبافاروتي، مغني الأوبرا الإيطالي، من طبقة «التينور» الذي يغني من خلال الأسلوب الأوبرالي الكلاسيكي، ومع ذلك حققت أغانيه نجاحا جعلها قمة أغاني البوب Top of the pops، وذلك لأن تكوينه الجسمي، ولحيته، والمنديل ـ أو وشاح العنق ـ الخاص به جعله جديرا بالتذكر، وقد استخدم التسجيل الخاص بأغنيته الفردية «لا أحد ينام» Nessun dorma لتقديم سلسلة المباريات المتلفزة لكأس العالم في كرة القدم.

إن الصورة مهمة للأداء الموسيقي بجميع أنواعه. وعلى كل حال فإن عوامل خارج الموسيقى، كالكارزما والهيستيريا الجماعية قد نوقشت في الفصل الثالث من هذا الكتاب، كما عولجت الحيل الجاذبة للانتباه في الفصل السادس منه، ولذلك فإن هذا الفصل يركز على الآثار الانفعالية المستمدة بشكل خاص من المصادر الموسيقية.

النظريات التطورية Evolutionary Theories

هناك تأملات عدة تتعلق بالأصول التطورية للأداء الموسيقي والتذوق الموسيقي. وقد وصف نادل Nadel (1971) هذه التأملات بالتفصيل، ويعتبر الجزء التالي تلخيصا لتفسيره لأفضل النظريات المعروفة هنا، إضافة إلى بعض الانتقادات التي وجهت إلى هذه النظريات.

الانتقاء الجنسي Sexual Selection (دارون Darwin)

لاحظ دارون (1883) أنه داخل معظم أنواع الطيور لا تكون ذكور هذه الأنواع فقط هي الأكثر وسامة والأزهى ألوانا من الإناث، لكنها تكون أيضا

الأكثر موهبة في الغناء، ويكون هذا ملحوظا على نحو واضح خلال موسم التزاوج، وذلك عندما يتباهى الذكر بريشه ويغني غناء شجيا. ولذلك فقد افترض دارون أن الموسيقى والغناء قد ظهرا كشكل من أشكال إبداء الغزل.

ولهذا التفسير بالتناظر بعض جاذبيته، خاصة أننا نعرف أن الغناء كثيرا ما يستخدم في الغزل الإنساني (وكما جاء في الليلة الثانية عشرة [4] «إذا كانت الموسيقى هي غذاء الحب، اعزفها»).

وإضافة إلى ما سبق، فقد لاحظ الأنثروبولوجيون أنه في كل المجتمعات الإنسانية تقريبا يكون الذكور هم من يصممون ويصنعون الآلات الموسيقية، وهم أيضا من يؤلفون معظم الموسيقى.

وإذا نظرنا إلى هذا الأمر من خلال نظرة عبر ثقافية، فإن صناعة الآلات الموسيقية تتطابق تقريبا، وعلى نحو وثيق، مع الذكورة، مثلها في ذلك مثل استخدام الأسلحة في الحرب (Daly and Wilson, 1979). وتتخذ معظم أغنيات الحب من امرأة شابة موضوعا لها، وتعتبر السيريناد Serenade[5] في إيطاليا على الأقل، حيلة إغواء معروفة على نحو جيد.

إن مظاهر الضعف الخاصة بنظرية السقسقة «أو الصوصوة» هذه Tweet-Tweet حول التطور الموسيقي هي من الأمور الواضحة تماما. فعلى رغم صحة ما نشاهده في أنواع عدة من الطيور من أن الذكر هو فقط الذي يغني (ويمكن الكشف عن التحكم الهرموني هنا من خلال الحقيقة الخاصة التي مفادها أن الإناث سيغنين أيضا إذا تم حقنهن بهرمونات الذكور: انظر Nattebohm, 1981). على رغم هذا، فإن هناك أنواعا أخرى من الطيور تقوم فيها الإناث بالغناء أيضا. ففي حالة طيور الصعو أو النمنمة Wrens صغيرة الحجم في شاطئ بنما، لا تدخل الأنثى فقط في غناء ثنائي مع الذكور، بل تكون أيضا الأكثر تأكيدا لذاتها في البدء بالغناء والأكثر استجابة في الرد على غناء الذكر.

على أي حال، فإن الطيور تعتبر بعيدة بدرجة كافية (كبيرة) عن البشر في شجرة التطور. كما أن نظرية الغزل لا تفسر السبب الذي يجعل الأغلبية الشاسعة من الثدييات والأوليات Primates، لا تنتج أي شيء يشبه الموسيقى أو الغناء الإنساني (والاستثناء الوحيد ربما كان هو قرد الجيبون gibbon الذي يشترك في نوع من الغزل الثنائي، والذي هو بشكل مثير للاهتمام

واحد من الحيوانات الرئيسية القليلة التي تقيم علاقات زوجية ثنائية فقط).

هناك مشكلة أخرى تتعلق بهذه النظرية فحواها أنه على رغم أن الرجال يبدعون الموسيقى أكثر من النساء في المجتمع الإنساني، فإن حرفة الموسيقى ليست البتة مهنة مقصورة على الرجال فقط. فالنساء يؤلفن الموسيقى، ويعزفن على الآلات الموسيقية ويغنين، ويقمن بكل ذلك بدرجة قادرة على إحداث البلبلة والارتباك في نظرية الغزل الذكري هذه.

وعلى رغم ما قد يقال من أن بعض مغنيات «البوب» يكن موجودات لمجرد النظر إليهن أكثر من كونهن موجودات كي يستمع إليهن، فإن هناك العديد من مغنيات الأوبرا اللاتي يتم تملقهن وخطب ودهن، هن ممن يفضل المرء الاستماع إليهن على النظر إليهن. ويقينا فإن صوت الغناء الأنثوي، يمكن أن يكون جميلا في حد ذاته.

وأخيرا، فقد تمت الإشارة إلى أنه لدى الشعوب القبلية Tribal وحول العالم، تكون الأغاني الدينية والحربية وكذلك أغاني هدهدة الأطفال (قبل النوم) شائعة شيوع أغاني الحب نفسه.

وتلخيصا لما سبق نقول إن اقتراح «دارون» القائل بأن الغناء يستثير طقس الغزل، على رغم أنه اقتراح مثير، ومتسق مع العديد من الملاحظات، فإنه لا يفسر كل جوانب السلوك الموسيقي أو الخبرة الخاصة المرتبطة به.

الكلام العاطفي Emotional speech (**سبنسر** Spencer)

ترجع النظرية الثانية حول جذور الموسيقى والغناء خاصة إلى عالم الاجتماع الذي ينتمي إلى العصر الڤيكتوري «هربرت سبنسر»، فقدلاحظ سبنسر (1885) أننا عندما نشعر بالإثارة ترتفع الدرجة الصوتية لكلامنا، وتصبح الفواصل أو المسافات بين الكلام محددة المعالم ومنتظمة أكثر، وتميل الكلمات إلى أن تصبح أكثر امتدادا في دوامها الزمني. وقد اعتقد سبنسر أن هذا التعديل للكلام في ضوء الاستثارة الانفعالية المرتفعة هو أساس الغناء، وربما أساس الموسيقى أيضا بشكل عام. تصور كيف يمكن أن تقول امرأة ما في الحياة العادية لزوجها وبشكل عابر «أتمنى أن تفوز»،

بعد ظهيرة يوم سبت يتأهب فيه هذا الزوج لمباراة في التنس. وتخيل أيضا، بعد ذلك ما يمكن أن تقوله إحدى الملكات في مسرحية لشكسبير لأحد تابعيها المخلصين وهو يتأهب للرحيل من أجل الحرب «عد منتصرا».

ففي هذه المناسبة الأخيرة، مقارنة بما يحدث في الحياة اليومية العادية، ستكون الكلمات مصوغة بشكل أكثر دقة وإيقاعية، وسيتم الترنم بها بصوت مرتفع، ومن خلال درجة صوتية أكثر ارتفاعا. وستكون النتيجة أن يحمل هذا التعبير إقناعا وقوة انفعالية أكثر، مقارنة بالتعبير الأول.

يتحرك التحول الخاص بالتعبير خطوة إضافية أكثر عندما نتذكر ما تغنيه «عايدة» لبطلها راداميس، في أوبرا ڤردي الشهيرة (عايدة) وتقول له «عد منتصرا». في السياق الموسيقي يتم توسيع حدود الكلمات بحيث تصبح حتى أكثر طولا في ديمومتها الزمنية، وتظل مع ذلك الأعلى والأكثر ارتفاعا.

وهكذا، فإنه خلال تحركها من نطاق العبارات المأثورة التي تنطق خلال المحادثات العادية، إلى مجال الأوبرات العظيمة، تكتسب الكلمات دلالة انفعالية متعاظمة على نحو متزايد. وهذا هو أحد الأسباب التي جعلت الأوبرات الحديثة تحاول أن تضع، في شكل صيغ موسيقية بعض التعليقات اليومية العادية مثل «هل تمانع في أن استخدم تليفونك؟»، وهي تعليقات غالبا ما تبدو باعثة على السخرية في السياق الأوبرالي.

يجادل نقاد نظر ية الكلام الانفعالي قائلين: إن الكلام حر المدى - free range speech يسمح بتمييز خاص بين الانفعالات المختلفة أكثر مما تسمح به الأمور، في حالة القيام بالغناء وفقا للحن الذي تكون له صيغة محددة. ولهذا يستمر هؤلاء النقاد يقولون: «يكون من الصعوبة بمكان أن نرى مقدار ما يتم الحصول عليه من خلال الفرض أو الإجبار الخاص بتقليد موسيقي معين، وبكل ما يتعلق بهذا التقليد من تقييدات».

وقد يرد المناصرون لنظرية الكلام الانفعالي (الذين كان منهم عرضا، فلاسفة لامعون أمثال ڤاجنر[6] وروسو) بأن القوة الانفعالية قد تتحقق حتى عندما يتم فقدان التمييز الخاص للتفاصيل. فبيت شعر ينطق في أحد ألحان «بوتشيني» الغنائية الفردية قد لا يكون دقيقا، لكنه يكون معبرا من الناحية الانفعالية على نحو يفوق ما يمكن أن يكون عليه بيت الشعر المنطوق أيا كان. وكما هي الحال بالنسبة لنظرية دارون، قد يكون هناك

بعض الحقيقة في تفسير سبنسر لارتقاء الغناء، هذا على رغم أن هذا التفسير لا يحيط بالقصة كلها.

نداءات العمل (بوخر) Work calls (Bücher)

في كتابه «العمل والإيقاع» Work and Rhythm (1919) تمسك عالم الاقتصاد «كارل بوخر» Karl Bücher، بأن الغناء والموسيقى قد نتجا عن الاندفاعات الانفعالية للصوت البشري والآلات الموسيقية التي استخدمتها الشعوب الأولى لتيسير العمل الذي كان يتطلب جهدا شاقا. وهكذا فإنه توجد لدينا أناشيد البحارة، وأغاني التجذيف عند الإبحار بقارب أو زورق، وأغاني السجناء الموثقين في سلسلة واحدة، وأغاني صيد السمك لدى الماوورين [7] والألحان أو «المارشات العسكرية». والعديد من أغاني التآزر في العمل هذه قد تم تبنيها في عديد من الأعمال الأوبرالية الفخمة أو الكبيرة grand opera [8]، ومن ذلك مثلا، كورس السندان في التراڤاتور Iltravator [9] وكورس البحارة في «الهولندي الطائر» Flying Dutchman[10].

تبدو نظرية «الهتاف اللافت للنظر» أو «الياهو» [11] و«الجيشان الإيقاعي» هذه محدودة أيضا، حيث تظهر الدراسات الأنثروبولوجية أن الأغاني البدائية لا تتميز على نحو خاص بإيقاعات بسيطة، واضحة. والأكثر من ذلك، أن هذه الأغاني البدائية نادرا ما تنبثق من العمل ذاته، بل تؤلف بحيث تدور حوله، ومن الواضح أنها تظهر كفكرة لاحقة له.

وفي معظم الأحوال، كذلك، لا تستخدم هذه الأغاني لزيادة العائد من العمل، بقدر ما تستخدم لفرض نوع من التأثير السحري في الناتج الخاص بهذا العمل.

مرة أخرى، فإن هذه النظرية تصف جوانب معينة من الموسيقى، وكذلك الطريقة التي تستخدم بها الموسيقى أحيانا. لكنها لا تقدم تفسيرا شاملا لأصول أو جذور هذه الموسيقى.

التواصلات عبر المسافات الطويلة (ستامف)
Long - distance communications (Stumpf)

عندما ننادي على شخص آخر بعيد عنا بمسافة معينة، لا يتزايد صوتنا

في قوته فقط، بل إنه يزداد في ارتفاعه أيضا، وتصبح نغمته أكثر دواما وثباتا. ووفقالما ذكره كارل ستامف Karl Stumpf (1898)، فإن هذه هي الطريقة التي ينشأ من خلالها الغناء (وتعتبر هذه فكرة عامة مماثلة إلى حد ما لنظرية الكلام الانفعالي). وقد أشار النقاد إلى أن الشواهد على استخدام الشعوب البدائية للموسيقى من أجل مثل هذا الغرض، هي شواهد قليلة، كما أن الصرخات التي تستخدمها الحيوانات لمخاطبة بعضها البعض خلال مسافات طويلة لا تتسم بكونها موسيقية الطابع. وتعتبر إشارات الطبول وسائل معروفة تماما للتخاطب عبر المسافات الطويلة (فهي بمنزلة تلغراف الأدغال)، لكنها تقوم أساسا على الإيقاع وكذلك عدد دقات الطبول. أما العامل الخاص بالدرجة الصوتية Pitch الذي هو عامل محوري في التصور الغربي للموسيقى، فهو أمر أقل أهمية في هذه الموسيقى البدائية.

الشيء الحقيقي هو أن الدرجة الصوتية المرتفعة والمقاطع الموسيقية الممتدة في الأوبرا قد وظفا من أجل المساعدة على إبراز الصوت أو تجسيده عبر قاعة المشاهدة الكبيرة، وذلك في الأيام السابقة على اختراع مكبرات الصوت. وعلى كل حال فإن هناك أشكالا أخرى من الغناء (مثل طريقة كروسبي Crosby type التي يتم خلالها الدندنة في الميكروفون) [12]، هي أشكال موسيقية يمكن التعرف عليها دون الاعتماد على أي تجسيد أو إسقاط بعيد للصوت.

اللغة فوق الطبيعية (نادل) Supernatural Language (Nadel)

أصر «نادل» (1971) نفسه على القول إن كل أشكال الفن هي بمنزلة التحويل للخبرة الإنسانية إلى شكل غير عادي. ولذلك كما يقول، فإن المعنى الجوهري للموسيقى كامن في قدرتها على الوجود على هيئة خصائص مبتدعة خارقة للطبيعة. ومن وجهة نظر نادل، لا تستمد الموسيقى أي ضرورة لها من ضروريات الحياة اليومية العادية، فهي فيما يرى هبة من الآلهة و«لغة سحرية خاصة».

في الثقافات البدائية، كما يلاحظ «نادل» يكون الاستخدام الأكثر اتساعا للموسيقى هو في علاقتها بالعادات الطقسية، حيث يرتدي المعالجون والكهنة أثوابا وشعارات وأقنعة خاصة، وكل ما شابه ذلك من أجل المشاركة

في «العالم الآخر»، أي عالم الخوارق (انظر الفصل الثاني). وهذا ما ينبغي أن تكون عليه الحال بالنسبة لصوت المتكلم، فهو ينبغي أن يكتسي نبرة خاصة «نغمة غير طبيعية كي يتوازى مع تلك الطقوس السامية». وكما يقول «نادل»، فإن هذا الإحداث اللاسواء Abnormalization، أي هذا الإحداث لهذه الحالة غير العادية أو غير السوية من النطق الإنساني الخاص هو أصل الغناء. وما دام هناك اعتقاد بأن الكلام المنغم الموجود في الغناء هو لغة الآلهة والشياطين، فلابد أن يتبنى البشر الذين يرغبون في استحضار الآلهة والشياطين أو التوسل لهم كلاما يشبه كلامهم.

تشتمل التعاويذ السحرية على نحو متكرر على كلمات أجنبية أو كلمات لا معنى لها. ومن المفترض أن هذا يرجع إلى أن مثل هذه الكلمات تجعل من الأيسر الربط بين الخبرات غير العادية بين القوى الخارقة للطبيعة. وربما كان هذا أحد المبررات التي تجعل بعض الكاثوليكيين يثورون ضد استخدام موسيقى القداس العادية أو الدارجة، وأيضا أحد المبررات التي تجعل عديدا من الناس يصرون على أن الأوبرا المؤداة بلغة أجنبية أكثر تفوقا على الأوبرا بلغاتهم الوطنية الخاصة.

يلاحظ «نادل» أن الموسيقى تشبه الخبرة الدينية في قدرتها على خلق حالة النشوة والثمل العاطفي، وبالفعل فإن هذين المسارين يمكنهما إحداث تأثيرات انفعالية متعالية (مفارقة) بين الفينة والأخرى. لكن يصعب أن نعرف أيا منهما بالضبط هو السبب وأيا منهما النتيجة. فالموسيقى قد تنقلنا إلى حالة أخرى من خلال خلقها لمشاعر سحرية غامضة بداخلنا. ولكن من ناحية أخرى، قد تجعلنا الاحتفالات الدينية في حالة من الفتور أو اللامبالاة، أو أن تكون مشتملة على موسيقى خاصة.

تعتبر فكرة «نادل» كغيرها من النظريات السابقة، ذات جاذبية معينة، وذلك لقوتها في تفسير بعض جوانب الموسيقى، خاصة ما يتعلق منها بقدرة الموسيقى على نقل العواطف النبيلة والغامضة، وأيضا إشارتها إلى الاستخدام الموسيقي على نحو متكرر في إقامة علاقة مع كل ما هو ديني، ومرتبط بالطقوس الخفية الغامضة.

ومع ذلك، فإن هذه النظرية أقل كفاءة في تفسير بعض التطبيقات الأكثر رهافة للموسيقى، كأغاني الحب ورقصاته. كما إنها أيضا يصعب

استخدامها في تفسير السبب في كون الموسيقى قابلة للاستخدام أيضا في أغراض مدنسة تماما للمقدسات، كما هو شأن الأغاني القذرة أو المنحطة التي يعشقها الطلاب وبعض أعضاء نوادي رياضة الرجبي.

تشتمل كل نظرية من النظريات السابقة على بذرة من الحقيقة، لكن أيا منها ليس قادرا بمفرده على تزويدنا بتفسير كامل لهذه الظاهرة واضحة التعقيد. وتشترك هذه النظريات في افتراضها أن الموسيقى مشتقة من الغناء البدائي، وفي أن الآلات الموسيقية هي امتداد لجهازنا الصوتي. ومع ذلك فإن هذا ليس سوى تبسيط زائد للمسألة.

إن ينابيع استجابتنا للموسيقى ينابيع عدة ومتنوعة، وهي ينابيع تمتد على نحو أعمق داخل طبيعتنا النفسية بشكل يفوق ما اقترحته أي نظرية من النظريات السابقة.

الطبيعة البيولوجية الاجتماعية للموسيقى

The Biosocial Nature of Music

في الفصل الثاني ذكرنا بعض العمليات السيكولوجية الأساسية المتضمنة في الموسيقى. فالإيقاعات السيكولوجية من الممكن أن تسايرها النقرات (الدقات) الموسيقية. وفي حين تتسارع ضربات القلب من خلال التدريبات الرياضية فإن أغاني الهدهدة (التهويدة) تقوم بإبطاء النبض بشكل أسرع، مقارنة بالاستخدام لموسيقى الجاز في ذلك، أو عدم استخدام موسيقى على الإطلاق (Eibl-Eibesfeld, 1989).

تشترك أغاني هدهدة الأطفال التي تنتمي إلى ثقافات مختلفة في الأشكال الإيقاعية واللحنية، التي تحاكي التنفس البطيء الخاص بشخص ما مستغرق في النوم. وقد تبين أن الموسيقى الأسرع والأعلى تعمل على زيادة معدل ضربات القلب، ومن ثم تحدث إحساسا بالاستثارة. ويمكن للإيقاع المتكرر أن يحدث حالات تشبه الخدر أو الغشية، تصل أحيانا إلى درجة النشوة أو الابتهاج الغامر (Rouget, 1985).

وقد يعزى هذا إلى أن الدوائر العصبية تعمل على ترديد أو ترجيع أصداء الأصوات بطريقة تجعلها قادرة على إنتاج التغيرات في كيمياء المخ، أو إحداث حالات كهربائية مماثلة للتشنجات الصرعية (Neher, 1962).

وتقوم هذه التغيرات بدورها في تحرير أو إطلاق السلوك الاستثنائي أو غير المألوف، دينيا كان أو جنسيا، المتسم بالتطرف أو العنف. وهكذا تستخدم الموسيقى في علاقتها سواء بالطقوس الدينية أو بالنعاظات الجنسية والرقصات الحربية.

ويمكن إدماج حالة التوقف عن التنفس في الموسيقى، بشكل خاص في الموسيقى الصوتية Vocal music [13] من أجل إحداث الإثارة (أو للتعبير عن ضعف كفاءة الرئة في حالة بطلة عمل أوبرالي تموت نتيجة لمرض السل).

يمكن أن يستخدم أحد المؤلفين الموسيقيين عملية الترخيم أو تأخير النبر Syncopation[14] لمحاكاة حالة القلب الذي اضطربت دقاته، كذلك فإن الافتتاحيات المتقطعة Snatched entries [15] تجعل المغني يبدو قصير النفس ويائسا من الناحية الانفعالية، ويمكننا مشاهدة مثال على ذلك في الفصل الثاني من أوبرا «لاترافياتا» [16] عندما تدافع فيوليتا عن نفسها مخاطبة جيرمونت Germont «آه انظر... كيف يمكنني أن أحبه... بكل ما أحمله من هوى... يفوق التصور... بينما لا يوجد أي إنسان... يمكنه أن يكون قريبا مني... إلخ». إن كل مقطع من هذه المقاطع يسبقه استنشاق سريع لجرعة من الهواء بشكل يمكن سماعه خلال صمت الأوركسترا، الذي ينشط مع كل دقة أولى من دقات كل فاصل موسيقي. العكس هو صحيح أيضا، فالموسيقى التي تبطئ على نحو تدريجي لها أثر استرخائي (مهدئ)، مثلها في ذلك مثل الجمل الصوتية التي تسمح للمغني بقدر كبير من الوقت كي يتنفس، والمثال على ذلك نهاية اللحن الذي يغنيه رودلفو في الفصل الأول من أوبرا «البوهيمية» عندما يغني المغني من مقام التينور: «والآن لقد أخبرتك بحكايتي كلها... أرجو أن تخبرني بحكايتك...» وهكذا.

إن العبارات الموسيقية المتتابعة تصبح أبطأ، وتترك مسافة فسيحة بين هذه الجمل من أجل السماح بحدوث التنفس الكامل والمريح. وتكون نتيجة ذلك هي استعادة الشعور بالراحة أو الهدوء، وهو شعور يكون ضروريا بعد تلك الوفرة أو ذلك التدفق الأول في النشاط، وذلك كي نقيم جسرا نعبر من خلاله تلك الفجوة حتى نصل إلى تفسير «ميمي» الخاص حول حالتها الخاصة.

لوحظت الأنماط الكلية عبر الثقافات في الألحان المختلفة. فالبشر يستطيعون القيام بالتصنيف الخاص للأغاني ذات الأنواع المختلفة، ووضعها في فئات محددة (كأغاني الصيد، وأغاني الحرب، والحداد أو الحزن، والهدهدة للأطفال، والحب) (Eggebrecht, 1983) . وعلى الشاكلة نفسها، فإن التحليل للصوت من خلال جهاز السبكتروجراف Spectrographe (الشكل1/8)، يبين وجود اتساق كبير عبر الثقافات لهذه الأنماط المختلفة من الموسيقى. فأغاني الحداد، مثلا، هي وبشكل نموذجي، من النوع البطيء والناعم، مع وجود إيقاعات منتظمة ووجود تغيرات مقامية تميل إلى الانخفاض داخل اللحن الواحد. بينما تكون الأغاني المرحة أسرع وأكثر ارتفاعا وذات إيقاعات منتظمة، وذات مسار نغمي يرتفع في البداية ثم ينخفض بعد ذلك. (الجدول 1/8).

وهناك خاصية عالمية أخرى في الموسيقى وهي خاصية تظهر على مدى الثقافات المختلفة، وتتعلق برياضيات ترقيم الميزان الموسيقي الداخلي Internal Beat أو الأزمنة الداخلية للمازورة[17]. وقد بين إبشتاين (1988) Epstein أن ترقيم الميزان (أو المازورة) أمر يتم التمسك به بأقصى درجات الدقة، حتى وإن حدث ذلك خلال فواصل تدوم دقائق عدة ، وأنه عندما تتغير سرعة الأداء Tempo [18] بين الحركات أو داخل المقطوعة نفسها، فإن ذلك يتم من خلال نسبة بسيطة (مثلا: 1, 2, 2, 3, 3, 4 أو العكس بالعكس)، وينطبق هذا على كل من الموسيقى الكلاسيكية الغربية، وأيضا الموسيقى الخاصة بالمجتمعات القبلية المتنوعة. وقد وصف ليونارد برنشتاين Leonard Bernstein (1976) خصائص عالمية أخرى مميزة للموسيقى، كاستخدام السلم الخماسي Pentatonal scale[19]، والتلاعب بالنغمات التوافقية Overtones [20]، وغيرها من الخصائص. ينبغي أن نسلم على أي حال، بأن الأثر الذي تحدثه الموسيقى يعتمد أيضا على عمليات ترميز داخلي encoding تتباين وفقا للعصر ووفقا للثقافة. فوجود خلفية اجتماعية وثقافية أو خبرة معينة هو من الأمور الضرورية من أجل الاستمتاع الكامل بالعمل الموسيقي، وبهذا المعنى تكون الموسيقى مماثلة لتعلم اللغة (Jackendorff and Lehrdahl, 1982)، فللموسيقى بنيتها العميقة deep structure المماثلة نوعا ما لقواعد النحو التي يقوم على أساسها الكلام والكتابة، وهي قواعد

جدول رقم (8/1)

ويوضح الخصائص النمطية المميزة للموسيقى المثيرة لانفعالات خاصة كما هي مستمدة من دراسات عبر ثقافية.

الخصائص الموسيقية / الانفعالات	البهجة	الحزن	الإثارة
1 ـ التكرار Frequency	مرتفع	منخفض	متنوع
2 ـ التنويع اللحني melodic Variation	قوي	طفيف يميل إلى الانخفاض	قوي
3 ـ المسار النغمي Tonal course	معتدل، مرتفع أولا ثم ينخفض	نغمات توافقية	مرتفع على نحو قوي أولا، ثم ينخفض
4 ـ اللون النغمي Tonal Colour	نغمات توافقية عدة	قليلة	بصعوبة تكون هناك نغمات توافقية
5 ـ سرعة الأداء Tempo	سريعة	بطيئة	متوسطة
6 ـ حجم الصوت Volume	مرتفع	ناعم	متنوع بدرجة كبيرة
7 ـ الإيقاع Rhythm	غير منتظم	منتظم	غير منتظم إلى حد كبير

المصدر: مع بعض التعديلات Eibl - Eibesfeld
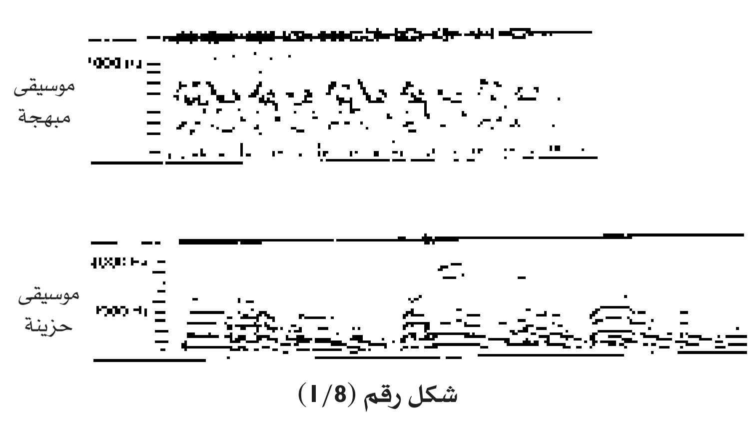
متغيرة ثقافيا، وتعتمد كذلك على التعلم (Dowling and Harwood, 1986, Gaver and Mandler, 1987). وبالضبط مثلما يكون لكل نوع من أنواع الطيور نمط أغانيه الخاص (وتكون هناك بالفعل لهجات إقليمية داخل كل نوع من هذه الأنواع)، كذلك تكون الموسيقى التي يستخدمها البشر للتعبير والترسيخ لهوية الجماعة. وتعتبر الأغاني الخاصة بالأناشيد الدينية، والترانيم، والأهازيج التي تؤدى في ملاعب كرة القدم أمثلة على الطريقة التي يستخدم

الغناء والموسيقى من خلالها لتقوية الروابط الاجتماعية. كما تخزن السجلات الثقافية المهمة كسلاسل الأنساب أو السلالات، وكذلك مسالك الهجرة وتوصل من خلال أغاني طقسية (Malm, 1977).

ويرجع هذا إلى أن الإيقاع، مثله في ذلك مثل التخطيطات المقفاة أو المسجوعة rhyme-schemes يقوي الذاكرة، ومن ثم فهو مهم على نحو خاص للحفاظ على السجلات أو المحفوظات التاريخية خاصة في المجتمعات البدائية أو قبل الحضارية.

مستويات الترابط Levels of Associations

تتمثل إحدى الطرائق التي تجتذب من خلالها الموسيقى انفعالاتنا في تلك الترابطات أو التداعيات التي تنشأ مع أصوات أو أفكار ذات طبيعة انفعالية. وقد تقدم الموسيقى بالفعل ما يسميه علماء الإيثولوجيا المثيرات الخارقة أو المجاوزة للعادة Supernormal stimuli وهي نسخ مبسطة ـ لكن تمت المبالغة فيها ـ من الإشارات المثيرة للذكريات والعواطف في المسار الطبيعي للأحداث. وسيتضح هذا الأمر خلال مناقشتنا للأنماط الثلاثة التالية من التداعي:



شكل رقم (8/1)

ويتضمن مثالا لتسجيلات صوتية بجهاز السبكتروجراف (21) تتم من خلاله المقارنة بين الموسيقى المبهجة أو السارة والموسيقى القصيرة الحزينة، وقد لوحظت فروق مماثلة في الثقافات المختلفة في أنحاء العالم.

المصدر: Eggebrecht, 1983.

ا ـــ تداعيات الصوت المباشر (عمليات المحاكاة)

(Direct sound Associations (imitation

عند المستوى الأكثر أساسية، أي المستوى البدائي، تكون للموسيقى قوتها على اجتذاب انفعالاتنا من خلال محاكاة خاصة أو تماثل خاص، مع الأصوات المشتقة من البيئة التي تكون مثيرة لاهتمامنا الغريزي الخاص. وتشتمل هذه الأصوات على أغاني الطيور، ووقع الأقدام، وزئير الحيوان، والمطر المتساقط، وخرير جداول أو غدران الماء، وهزيم الرعد، وصرخات الألم، والنشيج متقطع الأنفاس ونبض القلب المنفعل.

وليس من الضروري بالنسبة لنا أن نتعلم كيف نستجيب لهذه الأصوات، فجهد الاستثارة Arousal Potential الطبيعي الخاص بها، قد يكون مندغما إلى حد ما داخل جهازنا العصبي، نتيجة لأهميته الخاصة في عملية بقائنا على مدار التاريخ التطوري. فالاستعداد الفطري للاستجابة بطريقة انفعالية، لمثيرات خاصة في البيئة المحيطة بنا، الذي أكدته الدراسات السيكوفسيولوجية يوضح أن لدينا خلايا ودوائر كهربية في المخ مبرمجة سلفا للاستجابة للأشكال المنبهة ذات الدلالة، كالوجه الإنساني، أو صرخة الطفل المأزوم. (انظر على سبيل المثال: (Desmione et al. 1984, Furnald, 1992, Lumsden and Wilson , .1983, pp.65-73

لنفكر مليا في كيف تُمثل عاصفة ما عادة في الموسيقى، حيث تكشف أكثر المتتاليات الموسيقية المتعلقة بالعاصفة شهرة، كتلك التي ألفها فردي في «ريجوليتو» والتي ألفها روسيني في «وليم تل»، عن عديد من الخصائص المشتركة. إنه يتم دفع هذه الموسيقى نحو الذروة ثم تتلاشى تدريجيا بعد ذلك، كما شأن العاصفة في الطبيعة تماما (وإن كان الأمر يتم في الموسيقى على نحو أكثر سرعة). لقد استفاد هؤلاء الموسيقيون بدرجة كبيرة من الطرقات المتعاقبة السريعة على آلة التيمباني Timpani [22]، والجلبة الخاصة بالسيمبال ـ أو الصنج أو الكاسات ـ التي تذكرنا في لونها أو جرسها الصوتي Timbre بالانفجارات المفاجئة للرعد. إنها تشتمل على فقرات انتقالية ذات نبر مرجأ في مقابل نقرة أو دقة beat خاصة أرسيت قواعدها سابقا على نحو جيد، كما لو كان القلب قد فقد إحدى دقاته بسبب الخوف والاستثارة.

تميل مثل هذه الأعمال أيضا إلى أن تشتمل على نغمات دمدمة أو قعقعة منخفضة (تشبه صوت الرعد البعيد)، وأيضا على أصوات انتحاب أو أنين كروماتية أو ملونة [23] Chromatie (تشبه صوت الريح الذي يصطدم بالأفاريز أو يرتطم بالأشجار).

إن التمثيل المباشر لعاصفة ما في الموسيقى هو حالة مباشرة على نحو واضح، لكن عناصر العاصفة قد تستخدم في سياقات أخرى لاستثارة الخوف والاهتياج، دون أن يكون المستمع واعيا بجلبة أو ضجيج الطبيعة الذي يشير إليه الصوت الموسيقي على نحو غير مباشر. إن صوت دوي آلة التيمباني The timpani boom يمكن أن يستخدم أيضا كصوت دال على الهتاف الموسيقي، بصرف النظر عما إذا كان المستمع واعيا بأي صلة خاصة بين صوت هذه الآلة وصوت الرعد.

وعلى نحو مماثل، قد يمكن إضفاء نوع من الهدوء أو السكينة الانفعالية على مشهد رعوي Pastoral scene بواسطة مجموعة مبهجة من التغريدات المؤداة بآلة الفلوت، بصرف النظر عما إذا كان الجمهور واعيا بتلك الترابطات الموجودة بين هذا الصوت والأغنية التي تنشدها الطيور في حالة هناء ذات صباح ربيعي مشمس.

في مثل هذه الحالات، يعتمد التأثير الذي تحدثه الموسيقى فينا على إثارتها للذكريات الخاصة بالأصوات المرتبطة بالبيئة، ثم إنها تحرك مزاجنا اللحظي من خلال مثل هذه الروابط الغريزية.

التداعيات عبر الحواس (التناظرات)

Cross-modal associations (Analogies)

الشكل الثاني، والأكثر تركيبا من أشكال الترابط، والذي تقوم من خلاله الموسيقى بإحداث التأثير، هو الشكل الخاص بالتمثيل المجازي Metaphorical representation (الذي عادة ما يكون مكانيا أو بصريا). ومن الأمثلة المناسبة هنا اللحن الخاص بالحب الثنائي الذي «يحلق إلى السماء» واللحن أو السلام الوطني الذي يتسم بأنه «دال على العزم والتصميم، نبيل، ويستنهض الهمم»، أما المقطوعة الموسيقية الكئيبة فهي «بطيئة ومجهدة وزاخرة بالألوان القاتمة»، وكذلك المقطوعة التي هي «شابة، ومدهشة وخفيفة ودافئة».

وقد جادل كلاينز Clynes (1986) قائلا: إن كلا من الموسيقى والانفعال يرتبطان معا بطريقة بيولوجية معينة مبرمجة سلفا في المخ مع الأشكال المكانية ـ الزمانية، بحيث يكون لهما ـ الموسيقى والانفعال ـ شكلهما المستقر الخاص، وقد أيدت بعض البحوث العملية هذه الفكرة (Devsies,1991).

على كل، فإن في معظم الأمثلة، لا تكون هناك صلة بيولوجية بسيطة أو ضرورية بين الصوت الموسيقي والانفعال الذي يستثيره هذا الصوت. وبدلا من ذلك يتم استخدام نوع معين من الترميز أو اللغة، وهو ترميز أو لغة يعتمدان على الفهم المشترك بين المؤلف الموسيقي والجمهور.

وهناك بعض التناظرات الموسيقية Analogies الواضحة مع الأشياء الخارجية (كالنغمات المرتفعة في مقابل النغمات المنخفضة)، لكن تناظرات أخرى تكون أكثر رفاهة ودقة، كما في حالة فهمنا أن السلالم الكبيرة majors هي سلالم «لامعة light ومفتوحة أو رحبة»، بينما السلالم الصغيرة Minors هي سلالم «حزينة (كئيبة) وغامضة» (Hevner, 1935).

من الأمثلة الموضحة الجيدة على استخدام الترابط المجازي ذلك المشهد الذي كتبه «ڤاجنر» في أوبرا «سيجفريد»، الذي كانت «ميمي» تحاول فيه أن تنقل خبرة الخوف إلى ذلك البطل الصغير الساذج سيجفريد.

فإضافة إلى الإشارات اللفظية الضمنية عن حال الأدغال ليلا، وعن الرياح العاصفة الممطرة، والحيوانات المفترسة، كان يتم تكوين ذلك الأثر المخيف من خلال أصوات كروماتية تتقدم تدريجيا على نحو مهدد، وذلك لأنها قوية لا تضعف (محافظة على إيقاعها المستمر الملحاح) وتسير مقتربة أكثر فأكثر (متزايدة في حجمها)، وتتحفظ في الكشف عن هويتها وفي أن تقدم أي نوع من الطمأنينة متجنبة التصريف الخاص بمفتاح السلم الموسيقي [24] Key Resolution.

قد يفسر الترابط عبر الحواس بعض الأمثلة الخاصة بالدرجة الصوتية المطلقة أي القدرة على تحديد مفتاح أو درجة صوتية حزينة مثلا من خلال الأذن فقط، ودون الإحالة إلى نغمات أو درجات صوتية أخرى سمعها المرء منذ وقت قريب.

هناك نسبة صغيرة من الناس عرف عنهم أنهم قد مروا بالخبرة المسماة «تركيبة السماع الملون» Coloured hearing synesthesia. (Marks, 1975) وهي

عبارة عن نزعة متسقة للرؤية الداخلية للون خاصة عندما يستمع المرء لصوت ذي تردد صوتي محدد. فإذا كان مفتاح سلم سي المتوسط middle C يستثير غالبا إحساسا بصريا خاصا باللون الأسود، وكان مفتاح سلم Fsharp يستثير غالبا إحساسا باللون الأرجواني، فإنه يكون من اليسير على هؤلاء الأفراد أن يحددوا اسم إحدى النغمات وأن يظهروا ما يدل على الدرجة الصوتية المطلقة لديهم.

هذه التخطيطات Schemes التجريدية العامة المتعلقة بالمماثلة الحساسة جدا للصوت مع اللون هي تخطيطات نادرة تماما، وهي على كل حال، لا تفسر وجود هذه النسبة المرتفعة من الناس الذين يتوافر لديهم الإحساس بالدرجة الصوتية التامة أو الصحيحة، فمعظم الناس لا يقومون بالربط التلقائي بين النغمات الموسيقية وألوان معينة، لكن إذا ألححنا عليهم للقيام بمثل هذه الترابطات فإنهم عادة ما يصفون النغمات المنخفضة في ضوء ألوان الطيف الممتزجة القاتمة كاللون البني مثلا، بينما يربطون النغمات المرتفعة بالأطوال اللونية الموجية Wavelengths المشرقة كالأزرق الكهربي electric blue مثلا.

إن التفكير بالنظير ـ أو التفكير التناظري ـ Analogous Thinking [25] قد يكون موجودا في مثل هذه الأحكام: على افتراض أن بعض المفاهيم كنقاء البؤرة أو التركيز، تقوم بعمليات وسيطة بين الإحساسات السمعية من ناحية، والإحساسات البصرية من ناحية أخرى. لكن الاستعارات والمجازات تتسم أيضا بكونها مراوغة ومتغيرة، فاللون الأزرق يرتبط بالبرودة والاكتئاب، ومن هنا جاء مصطلح «البلوز blues الذي يشير إلى موسيقى الجاز الهادئة أو مكبوحة الانفعال التي تعبر عن انكسار القلب أو انسحاقه حزنا. إن ثراء التفكير المجازي الإنساني هو أحد مصادر تذوقنا للموسيقى.

الترابطات الشرطية (التعلم) Conditioned associations (learning)

يتعلق العنصر الأساسي الثالث الكبير الخاص بالجاذبية الانفعالية للموسيقى، بتلك الترابطات التي تقوم بين سماعنا السابق لمقطوعات موسيقية معينة، وبين الأشياء التي يحدث أن نكون في وقت معين الآن، في حالة استماع إليها. ومن بين الآثار طويلة المدى وثيقة الصلة بهذا النوع من

الترابطات ما يحدث خلال غناء المغنين في الحفلات الموسيقية لألحان تستثير الشجن والحنين للماضي، حيث نجد أن كبار السن من الجمهور، والذين قد يعانون من صعوبات في تذكر ما فعلوه خلال يومهم الحالي الذي يستمعون فيه لهذا الغناء، والذين أيضا قد تصبح كل الخبرات الحالية بالنسبة لهم لا قيمة لها وفاقدة للتأثير، نجدهم كثيرا قد انسابت دموعهم متأثرين بفعل تلك الانفعالات القوية التي أهاجتها لديهم تلك الأغنيات التي تنتمي إلى أيامهم الخوالي. لا ترجع هذه المسألة كثيرا إلى الطبيعة الداخلية الخاصة بهذه الاغنيات ذاتها، بقدر ما ترجع إلى تلك الذكريات الرومانسية المبهجة والحزينة التي تبتعثها هذه الأغنيات بداخلهم.

لا تستثار هذه الذكريات بالضرورة بشكل شعوري واع. فإذا تابعنا النموذج العلمي الذي قدمه بافلوف[26] والمسمى التشريط الكلاسيكي Classical conditioning ، يمكننا القول بأن الانفعال الملائم لخبرات الحياة المهمة من الممكن أن يتحول بطريقة تلقائية ولا عقلانية Irrational[27] إلى المثير المرتبط به (أي الجملة الموسيقية)، وعلى النحو نفسه الذي يمكن عنده أن يستثير صوت أزيز الماكينة التي يستخدمها طبيب الأسنان، حالة مقاربة لكل انفعالات الخوف والألم التي شعر بها المرء خلال إجراء جراحة معينة بواسطة هذه الآلة.

لا يكون التذكر الذي يحدث خلال شعور الحنين للماضي المصحوب بالشجن تذكرا واعيا، بدرجة كبيرة، بينما يكون الأمر كذلك في حالة تلك «الدائرة القصيرة» بين ما يسميه علماء النفس المثير الشرطي Conditioned stimulus (كما في حالة الموسيقى) ، والاستجابة الشرطية Conditioned respone (كما في حالة الخبرة الخاصة بالانفعال الذي نشعر به).

وليست كل هذه الترابطات من النوع طويل الأمد كما هي حال الترابطات الخاصة بالحنين للماضي المرتبط بأحداث الحياة الحقيقية. فالعديد من مؤلفي الموسيقى يضعون نوعا من الحنين الخاص للماضي والمصحوب بالشجن داخل مسار الدراما الموسيقية، بحيث يكون الموضوع الرئيسي (أو الثيمة) الذي يبدو محايدا نسبيا في مشهد مبكر من العمل هو ما يتم إكسابه دلالة انفعالية عميقة بعد ذلك، وبالضبط في الوقت نفسه الذي

يعاود فيه هذا الموضوع (الثيمة) الظهور قرب نهاية العمل. وتشمل الأمثلة على ذلك لحن: «سأراك مرة أخرى» في «الحلوى المرة» bitter sweet لنويل كاورد [28] «لدي أغنية أغنيها» في أوبرا «يومَن الحرس» Yeoman of the Guard، وكذلك قيام (ميمي) خلال احتضارها بالتعرف على القلنسوة التي اشتراها «رودلفو» لها، ذات مرة، في ثنايا بهجة غزله لها خلال عيد الميلاد (الكريسماس)، وذلك في أوبرا «البوهيمية».

كانت افتتاحيات الأوبرات في القرن الثامن عشر بمنزلة المقطوعات المستقلة أو المنفصلة التي تعزفها الأوركسترا، لقد كانت بمنزلة أداءات لرفع الستار أو إشارات تقول للناس إنهم ينبغي عليهم أن يختاروا مقاعدهم ويجلسوا، لأن العرض يوشك على البدء. وأيا ما كانت عليه جدارة افتتاحية «زواج فيجارو» في ذاتها كعمل موسيقي مؤلف، فإنها ليست لها أدنى صلة بموسيقى هذه الأوبرا ذاتها. وينطبق الأمر نفسه على افتتاحية «حلاق أشبيلية». لقد كان هناك استبصار عميق لدى «روسيني» بشهرة هذه الافتتاحية بحيث إنه كان يمكن أن يستخدمها في عملين أوبراليين سابقين له، لكنه فضل أن يرجئ ذلك بسبب هذا الذيوع وتلك الشهرة حتى استخدمها في حلاق «أشبيلية».

أما مؤلفو الموسيقى التالون أمثال فردي وڤاجنر، الذين طوروا إحساسا أكثر دقة وإحكاما بالمسرح، فقد جعلوا من افتتاحيات أعمالهم جزءا متكاملا أو متمما لدراما المساء. فاستخدموا الافتتاحيات لجعل الجمهور أكثر ألفة بالموضوعات الموسيقية المتكررة، أو (وخاصة من خلال مقدمات أو تمهيدات موسيقية مختصرة short prelude) لتحديد اللون الموسيقي الخاص بالمشهد الذي سيلي هذه الافتتاحية. وحقيقة أن المقدمة المختصرة لأوبرا «لاترافياتا» كانت تستبق أو تتوقع النهاية المأساوية لحياة ڤيوليتا حقيقة طبقها زيفريللي Ziffirelli[29] في الفيلم الذي أخرجه حول هذه الأوبرا، وقد كانت هذه المقدمة المختصرة هي نقطة الانطلاق التي أقام «زيڤريللي» فيلمه عليها، فأصبح الجزء الدرامي الأساسي من الفيلم يقوم على أساس إلقاء الضوء على الماضي أو الفلاش باك flash back الذي تقوم به ڤيوليتا. ولم يكن هذا الأمر غريبا بأي شكل من الأشكال عما قصده ڤردي، لقد كان الأمر بمنزلة الاستغلال الصحيح للوسيلة الحديثة الخاصة بالسينما لإلقاء ضوء أقوى

على الفكرة المتضمنة في التكوين الموسيقي للأوبرا.

ربما كان التطبيق الأكثر تنظيما للتشريط الكلاسيكي في الدراما الموسيقية موجودا في الألحان الدالة أو المميزة Leitmotifs [30]، وهي تلاحظ على نحو كبير في ملحمة «دائرة أو حلقة الخاتم» Ring cycle لفاجنر. وقد كان أسلوب فاجنر هنا يعتمد على تزويد الشخصيات والموضوعات والانفعالات والأفكار بجمل موسيقية أساسية، وكانت هذه الجمل تحدث على نحو دائم في حالة ترابط مع هذه الشخصيات والموضوعات والانفعالات والأفكار، وذلك عبر هذا العمل المكون من أربعة أجزاء.

وكما صاغ ديبوسي[31] Debussy هذه المسألة، فإن كل شخصية، عندما تظهر على خشبة المسرح ستقوم «بعرض بطاقتها الموسيقية المستدعية لها». وهذا حقيقي ليس بالنسبة للشخصيات فقط، ولكن أيضا بالنسبة للمفاهيم المرتبطة بها، كما هو شأن سيف «سيجفريد» وشأن إطلاق سراحه وإنقاذه أيضا.

ولنضف إلى هذه الشفرة الأساسية العديد من الأشكال التي يمكن أن تحدث فيها الألحان الدالة (ومن خلال آلات مختلفة، وسرعات، وإيقاعات متنوعة، قلب التآلفات Chord inversion[32] بأشكال متعددة... إلخ، هذا بالإضافة إلى قدرة فاجنر البارعة على المزج والتضفير بين هذه المكونات، بحيث أصبح ممكنا في معظم الحالات، وعند المستوى الانفعالي على الأقل، أن تعقب الدراما حالة من الاستغراق في الموسيقى وحدها. ولم يكن فاجنر هو أول من استخدم «الألحان الدالة» لكنه كان أول من طور هذا الأسلوب لكي يصل به إلى أرقى مستوى.

ولأن فاجنر كان يعتقد أن الدراما هي شيء أساسي في الأوبرا، فإنه نادرا ما كتب موسيقى من أجل الموسيقى، لقد كان يستخدم الموسيقى دائما لتقوية مشاعر شخصياته. وقد كان يتم إنجاز هذا الهدف من خلال ترميز وتحديد المكونات الكبرى للدراما ثم الاستكشاف بعد ذلك، موسيقيا أكثر منه لفظيا، للعلاقات بينها، ويعتمد نجاح فاجنر في القيام بهذا على قدرة المستمع على تكوين الترابطات الضرورية بين الموضوعات الموسيقية الرئيسية (الثيمات) والخبرات الانفعالية الخاصة.

النغمات والتوتر Tones and Tension

من جوانب الموسيقى الأخرى التي اهتم علماء النفس ببحثها ذلك الجانب الخاص بالبنية الشكلية للموسيقى، كما هي الحال في تلك الدراسة الخاصة للعلاقات النفسية الفيزيقية التي يقوم على أساسها كل من السلالم الموسيقية والألحان والهارموني أو تآلفات الأصوات مثلا (Spender 1983).

وعلى رغم أن البنية الموسيقية تختلف من ثقافة إلى أخرى، فإن معظم الأنظمة الموسيقية تدمج بداخلها مفهوم المقامية Tonality[33]. ويشير هذا الاندماج إلى حاجتنا إلى إضفاء المعنى الخاص على مقطوعة موسيقية معينة، وذلك من خلال التحديد الخاص لنغمة «المفتاح» المميزة أو المحورية، وهي النغمة التي تسمى النغمة الأساسية (أو الأساس أو القرار) Tonic[34] التي يدور حولها التآلف النغمي وأشكال الانسجام اللحني المتنوعة، والتي من دونها لا يمكن أن يكتمل اللحن على نحو مقنع أو مشبع. فإذا لم تكن المقطوعة الموسيقية قد وصلت إلى نهايتها بشكل مناسب عند هذه النقطة فإننا سنصاب بإحساس غير مريح بعدم اكتمال الخبرة.

في الموسيقى الغربية، تعتبر النغمة الخامسة في السلم الثماني (الدرجة G في السلم C) هي الثانية في أهميتها بين النغمات، وتسمى النغمة المهيمنة أو المسيطرة dominant[35]. وتشتمل النغمات الموسيقية أيضا على خصائص عدة جديرة بالاعتبار تعمل على خفض التوتر. فعند عزف السلم الموسيقي صعودا وبدءا من النغمة الأساس (أو القرار)، فإن النغمة المهيمنة تعطي انطباعا خاصا بمكان ما للاسترخاء النسبي يتسم بدرجة معتدلة من الاستقرار، وذلك قبل أن يتقدم المرء بمصاحبة النغمات الثلاث الختامية. وتعتبر النغمة السابعة هي النغمة الأكثر قدرة على إحداث التوتر، وذلك في السلم الموسيقي الغربي (النغمة B في سلم C الكبير)، ويطلق عليها اسم الدرجة أو النغمة الحساسة Leading-note، وذلك لأنها تلح في طلب التصريف، ذلك الذي تستطيع نغمة (المفتاح) الثامنة فقط أن تقدمه.

تحدث النغمة الرابعة أيضا درجة من التوتر، وهي تبحث توترها هذا عن التصريف سواء من خلال النغمة المهيمنة الأعلى أو النغمة الثالثة الأدنى.

يقوم أحد المبادئ الأساسية في التأليف الموسيقي على أساس إطلاق

حالات من التوتر ثم العمل على تفريغها أو التحرر منها في النهاية. ويعتبر التقدم من النغمة الحساسة إلى نغمة القرار (أو الأساس) من النماذج الأساسية في التأليف الموسيقي، لكن قدرا كبيرا من البنى الموسيقية musical stuctures قصد منه أن يطيل أمد فترة التوتر قبل أن يتم الوصول إلى الحل أو التصريف النهائي.

ومثلما يمكن أن يتعزز الإشباع الجنسي من خلال إثارة الرغبة المرجأة (والتي قد تمتد من المداعبات التمهيدية الكثيرة إلى بعض الممارسات السادية والماسوشية)، فكذلك الحال يمكن رفع مستوى المتعة الموسيقية من خلال إرجاء الإشباع. وليس من قبيل المصادفة أن توصف بعض المقطوعات الموسيقية بأنها نعاظية orgasmic في تأثيرها، وذلك لأنها عادة ما يتم تكوينها بحيث توتر المستمع إلى حد التشتت قبل أن تصل إلى ذروة الإثارة التي لا تخطئها أذن هذا المستمع، وهي ذروة تفسح فورا في الطريق للحل أو التصريف الخاص بالتوافقات الأساسية الكبرى.

إن الأشكال الموسيقية المعروفة جيدا كالارتكاز Appoggiatura والزغردة Trill، والزخرفة اللحنية Turn، والقفلة المفاجئة deceptive cadence، كلها يمكن التفكير فيها باعتبارها وسائل لإرجاء الإنجاز الخاص بالهدف الموسيقي، مثلما يحدث عندما نركب اللعبة الأفعوانية roller-coaster[36]. وحيث يمكننا أن نستمتع بقدر معين من القلق شريطة أن تكون نهاية اللعبة مطمئنة، هكذا، يمكن فهم الموسيقى، باعتبارها شكلا من أشكال توليد التوترات التي نحصل بعدها على المتعة عندما يتم التحرر من هذه التوترات أو التخلص منها.

قام سلوبودا Sloboda (1991) بدراسة عن العناصر الموسيقية المسؤولة عن الاستجابات الانفعالية المختلفة. وقد شارك في هذه الدراسة 83 فردا كانوا يذكرون مدى حدوث خبرات جسمية معينة لديهم في أثناء استماعهم للموسيقى. وقد ذكر 80٪ من هؤلاء الأفراد حدوث رعشة تتحرك نازلة العمود الفقري، إضافة إلى الضحك، والدموع، والشعور بغصة في الحلق لديهم.

ويبين التحليل البنيوي للمقطوعات الموسيقية التي تستثير مثل هذه الاستجابات، على نحو متكرر أكثر من غيرها، أن الدموع كانت غالبا ما

تستثار من خلال مقطوعات لحنية ارتكازية appoggiaturas، بينما كان المدى الأقل الذي تستثار فيه الدموع مرتبطا بحركات تبدأ من دورة النغمات الخماسية the cycle of the fifths (انظر مناقشة العلاقات بين مفاتيح السلالم الموسيقية key relationship فيما بعد). ثم إلى النغمة الأساس (القرار). وقد كانت الرجفات أو الارتعاشات تستثار على نحو متكرر أكثر من خلال التغيرات المفاجئة في التآلف الصوتي (أو الهارموني)، كما ارتبطت دقات القلب السريعة بالإسراع التدريجي في مسار اللحن وكذلك بالنبر المؤجل.

تؤيد مثل هذه النتائج النظرية القائلة بأن الموسيقى يكون لها تأثير انفعالي إلى حد ما، من خلال انتهاكها للتوقعات، ثم تأكيدها لهذه التوقعات أيضا.

البنية اللحنية Melodic Structure

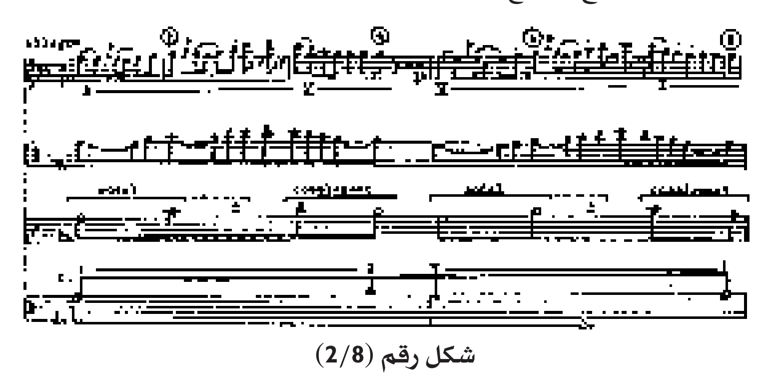
تم تأييد نظرية الإكمال Completion Theory الخاصة بالموسيقى من خلال تحليل الأنماط اللحنية المتكررة وشائعة الأداء. فقد وصف روزنر ومايـر Rosner & Mayer(1982) نمطين يمكن التعرف عليهما من الدرجات النغمية الموسيقية الكاملة. أطلقا عليهما «ألحان ملء الفجوة» gap-fill melodies و«ألحان النغمة المتغيرة» changing-note melodies. وتشتمل «ألحان ملء الثغرات» في العادة على قفزة كبيرة تسير في اتجاه زيادة الدرجة الصوتية، تعقبها سلسلة متتابعة من الفواصل الموسيقية القريبة التي «تملأ» الفراغ أو الفجوة من خلال تقديمها لمعظم النغمات التي تم تخطيها أو تجاوزها من قبل. من الأمثلة على مثل هذه الدرجات النغمية الصحية لحن «في مكان ما فوق قوس قزح» Some where above Rainbow.

وحيث تقدم كلمة «في مكان ما» somewhere فراغا خاصا بأوكتاف (جواب) [37] Octave أوليا أو تمهيديا يملأ بعد ذلك من خلال المقطع الثاني في هذا اللحن، ويعتبر العكس أو القلب لهذا النمط من التنويعات الشائعة عليه، حيث يعقب الدخول المنخفض الذي يحدث في البداية ظهور فواصل مرتفعة متصاعدة داخل الحدود الخاصة بهذه الفجوة الموجودة.

ويعتبر «لحن النغمات المتغيرة» إحدى الحالات التي تقوم فيها النغمات الموسيقية البنائية الكبيرة بتشكيل نمط معين يتحرك من النغمة القرار (أو

النغمة الأساس) إلى النغمة الحساسة، وإلى النغمة الثانية، ثم يعود بعد ذلك إلى النغمة القرار. وفي حالة الدرجة الصوتية قد يكون شكل هذا اللحن هو C,B,D,C, . ويمكننا رؤية مثل هذا النمط في عدد كبير من الأعمال الكلاسيكية، ولكن المثال الشهير على ذلك هو ذلك اللحن الذي كان مفضلا في الحرب العالمية الأولى، والذي كان اسمه «آنسة من أرمنتايرز» Mademaiselle from Armentiers، وتبدأ إحدى التنويعات الشائعة لهذا اللحن بالنغمة بعد الثالثة من خلال هذه الصيغة E,D,F,E, أو (E,F,D,E,). لكن هذا النمط دائما ما يكون هارمونيا من خلال تتابع التآلف النغمي الذي يتحرك من النغمة الأساس (القرار) إلى النغمة المهيمنة، ثم بعد ذلك من النغمة المهيمنة إلى النغمة الأساس.

قد لا تكون هذه البنية واضحة، وذلك لأن الألحان عادة ما يتم تكوينها على نحو متدرج (هيراركي)، كما أن الأنماط الأساسية قد يتم تحديدها فقط من خلال عملية من التحليل الاختزالي. ونجد مثالا على هذا التحليل في ذلك التفتيت الذي قام به «روزنر وماير» لأحد ألحان موتسارت، كما يعرضه الشكل الرقم (2/8). ففقط عند المستوى الأكثر اختزالية reductive (السطر C) يصبح التتابع الخاص للنغمة المتغيرة واضحا.



شكل رقم (2/8)

ويوضح الشكل التحليل المختزن لجزء من رباعية للأوبوا oboe لموتسارت من مقام F الكبير K370. ويمثل السطر الأعلى اللحن المكتمل كما كتبه موتسارت وعند المستوى الأول من الاختزان (a) يتكون اللحن من أنماط موسيقية صاعدة وهابطة، وعند المستوى التالي (b)، تعمل النغمات الصاعدة والهابطة على خلق ثنائيات مكملة لبعضها البعض. كما يظهر «نموذج أولي» للنمط الخاص بلحن النغمة المتغيرة (F,G,E,F) عند المستوى الثالث (c).

المصدر: Rosner and Meyer

لم يزعم (روزنر وماير) أن هاتين الفئتين من الدرجات النغمية الصحيحة أو المكتملة tune تستنفد كل الاحتمالات الخاصة بالبنية اللحنية، ولكنهما بدلا من ذلك، استخدما هاتين الفئتين لتوضيح الحقيقة التي مفادها أن التقاليد القوية هي من الأمور القابلة لأن نحدد مواضعها الخاصة، على رغم أن هذه التقاليد قد تكون متعلقة على نحو خاص بالموسيقى الغربية.

إن كل فئة من هاتين الفئتين يمكن تفسيرها سيكولوجيا على أنها تخلق حالة من التوتر الذي يتم تصريفه بعد ذلك. إن لحن «ملء الثغرة» يخلق هاوية أو فجوة واسعة نستمتع بعد ذلك بها ونحن نستمع لعملية مرورها، أو انقضائها، ومن ثم نشبع رغبتنا التي تسعى دوما نحو الإكمال أو الغلق closure. أما المتوالية أو المتتابعة الخاصة بالنغمة المتغيرة فيفترض أنها ستميل نحو الابتعاد عن القاعدة الآمنة الخاصة بالنغمة الأساسية ثم إنها تعود اليها بعد ذلك. أما متتالية النغمة المتغيرة، فتصل إلى حالة من الابتعاد عن، ثم بعد ذلك العودة إلى «القاعدة الآمنة» الخاصة بالقرار أو النغمة الأساسية.

عند المستوى الأكبر مقارنة بهذا المستوى يمكن تحليل شكل السوناتا [38] في ضوء عملية خلق التوتر ثم إبعاده أو التخلص منه. ووفقا لما ذكره كاميان Kamien (1980) تبدأ السوناتا بشكل نموذجي بمرحلة تسمى العرض exposition، وهي مرحلة تضفي أو تنقل حالة من الاتزان السيكولوجي، ثم إنها بعد ذلك تتحرك نحو مرحلة من التطور أو الارتقاء يتم فيها تقديم الصراع والتوتر المرتفعين. ثم تنتهي أخيرا بالتخليص recapitulation [39] أو المقطع الختامي من اللحن Coda، الذي يتم من خلاله تقديم التصريف الانفعالي للاضطراب الكبير السابق.

التوافق والتنافر Consonance and Dissonance

عندما تعزف نغمتان موسيقيتان notes معا في الوقت نفسه، يميل جانب منهما إلى الاندماج بسهولة، وبشكل هارموني مكونا تآلفات صوتية متوافقة Consonant chords، بينما يبدو جانب آخر منهما متضاربا ومحدثا صوتا غير سار نسميه التنافر. في حالة النغمات البسيطة والنقية يكون التنبؤ بالتوافق والتنافر مباشرا على نحو جيد. فالترددات الصوتية شديدة القرب من

بعضها البعض والتي تتردد أصداؤها على نحو متطابق هي أصوات متوافقة مع بعضها البعض، والأمر صحيح أيضا بالنسبة للأصوات التي يتم المباعدة بينها على نحو كبير، بحيث لا يحدث بينها أي صراع سمعي.

أما التنافر فيحدث عندما تكون النغمات قابلة للتمييز بينها، لكنها تكون أيضا قريبة جدا بعضها من بعض بحيث تبدو كأنها تتنافس أو تتداخل معا بعضها البعض. وتحدث أسوأ نقطة من التنافر عندما تكون نسبة الفرق بين النغمات 4٪ في التردد، وهي نسبة أقل بالضبط في مقدارها من نصف النغمة Semitone [40].

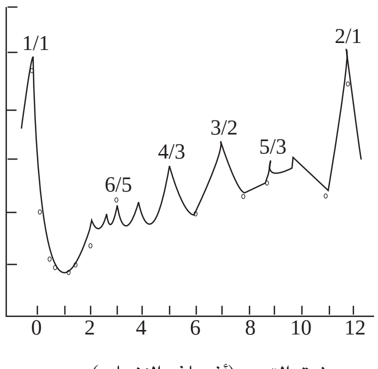
تصدر الآلات والأصوات الموسيقية نغمات Tones مركبة، وهي نغمات تعقد إلى حد ما المادة الكلية للتوافق. فعندما تعزف نغمة على آلة موسيقية يتم إطلاق المجموعة الكلية من النغمات التوافقية over tones أو الأصوات الجزئية partials إضافة إلى النغمة الأصلية. وعندما يرتبط التردد الخاص بنغمتين معا فيما يشبه النسبة الرياضية البسيطة simple math-ratio التي (تتضمن أرقاما صغيرة صحيحة) تكشف الأصوات الجزئية عن درجة عالية من التطابق أو التوافق، ويحدث نتيجة ذلك أن تسمع النغمتان على أنهما متمازجتان بشكل هارموني إحداهما مع الأخرى. أما عندما ترتبط النغمتان Tones إحداهما مع الأخرى من خلال نسبة مركبة تتطلب سبعة أرقام أو أكثر، فإن الأصوات الجزئية ستتفاعل بعضها مع بعض بطريقة معينة من أجل إنتاج (أصوات أو ضربات) خشنة غير سارة.

إن أبسط نسبة بين نغمتين هي 2:1، وهي ما نطلق عليها اسم «الجواب أو الأوكتاف». وحيث إن هذه النسبة إنما تتكون من خلال المضاعفة الخاصة للتردد الصوتي الأساسي، فإنها ستكون متفقة تماما مع الصوت الجزئي الأول من النغمة الأكثر انخفاضا، ومن ثم ستسمع بشكل طبيعي تماما على أنها فائقة الهارمونية (شديدة الهارمونية، في الحقيقة، بحيث نعتبرها مماثلة للنغمة الأصلية نفسها وتشير إليها بالحرف الهجائي نفسه).

يعتبر الأوكتاف متوافقا نغميا في كل الثقافات، وهو له جاذبيته العالمية الشاملة لدرجة أنه حتى فئران التجارب قد أظهرت ما يدل على تعرفها عليه، فالاستجابات التي تم تشريطها مع تردد معين له يتم تعميمها إلى النغمة المرتفعة أو البعيدة نفسها بمقدار أوكتاف واحد Blackwell and

Schlosherg, 1943 وتشتمل المسافات أو الفواصل Intervals [41] شائعة الاستخدام في الموسيقى الغربية على علاقات رياضية بسيطة على نحو ملائم بين الترددات الخاصة بها، ولذلك فهي تبدو متوافقة. وتشتمل المسافة الخامسة على نسبة 3:2، والرابعة على نسبة 4:3، والسادسة على نسبة 5:3، والثالثة الكبرى 4: 5، والثالثة الصغرى 5: 6.

وكل من هذه المسافات عبارة عن تآلفات نغمية متجانسة نسبيا، مقارنة مثلا بنصف النغمة أو نصف التون (زوج النغمات المتجاورة على لوحة مفاتيح البيانو)، أو مسافة الرابعة الزائدة [42] «التريتون Tritone» (ثلاث نغمات صحيحة أو ستة أنصاف نغمات منفصلة)، وهذه الأشكال الأخيرة (الـ «نصف تون» والرابعة الزائدة) يمكن التعبير عنها فقط من خلال النسب الخاصة بالصورة المزدوجة للأرقام، وهي تميل إلى أن تكون صورة متنافرة إلى حد ما. (انظر الشكل 3/8).



شكل (3/8)

ويوضح التوافق الخاص بأزواج النغمات Tones المركبة كما حسب نظريا من خلال الدرجة المشتركة هارمونيا بينها (الخطوط) وكما حدد عمليا من خلال التقديرات التي وضعها المستمعون لها (الدوائر).

على كل حال، فإن التجانس الموسيقي يعتمد على التعلم الثقافي وكذلك على التوافق الفيزيقي، كما تتغير درجة القبول لأنماط المسافات وأنماط التآلفات النغمية المختلفة أيضا عبر الزمن. فمنذ قرون قليلة مضت، كانت المسافة الرابعة تعتبر هي الأكثر توافقا، بينما كانت المسافة الثالثة تدرك

باعتبارها متنافرة إلى حد ما، ولذلك نادرا ما استخدمها المؤلفون الموسيقيون. أما اليوم، فنحن نستمع للمسافة الثالثة باعتبارها مرتفعة التوافق، بينما تظل الرابعة في حاجة إلى نوع ما من أنواع الحل أو التصريف، وأحد احتمالات هذا التصريف يكون من خلال الحركة في اتجاه المسافة الثالثة.

ويمكن اختبار هذا الأمر من خلال عزف النغمة C المتوسطة The middle C بالتعاون مع النغمة F الأعلى منها على البيانو، ثم نلاحظ بعد ذلك هذا الاسترخاء لحالة التوتر الخاصة بنا عندما يتم تغيير النغمة F نزولا إلى النغمة F. الشيء اللافت للنظر أنه في الموسيقى الخاصة بأيامنا هذه، تدرك المسافة الثالثة على أنها الأكثر هارمونية مقارنة بالمسافة الرابعة، هذا على رغم أن المسافة الرابعة هي الأكثر توافقا من الناحية الفيزيقية.

وهذا صحيح على الأقل بالنسبة للترددات العالية، وذلك لأنه بالنسبة للنغمات، والآلات الأكثر انخفاضا، تعتبر المسافة الثالثة قريبة نوعا ما من إحداث الراحة أو الشعور بالسلوى لما تميل أصداؤها إلى التردد على نحو غير نقي.

ولذلك يستخدم المؤلفون الموسيقيون المسافة الثالثة باقتصاد شديد أو في القسم الخاص بنغمة الباص. يتعلق تحول آخر في الإدراك الموسيقي بالمسافة الرابعة الزائدة، التي تقسم السلم إلى قسمين، وقد اعتبرت المسافة بين C وF sharp شيئا بغيضا في العصور الوسطى. وقد أطلق على عملية العزف غير البارعة هذه لقب «الشيطان في الموسيقى» diabolus in music. وقد كان عازفو الموسيقى الذين يعزفون في الكنائس وهم يشعرون بالألم يبذلون جهدا هائلا لتجنبها.

على كل حال، فإن الموسيقيين المعاصرين لايشعرون بمثل هذا المقت نحو المسافة الرابعة الزائدة «التريتون». وعلى رغم أنها تبدو متنافرة في ذاتها، وتقع في منتصف الطريق بين المسافتين الرابعة والخامسة، ومشتملة على نسب تردد مركبة، فإنه يمكن تصريفها على نحو من خلال تحويل النغمتين الخاصتين بها إما إلى نصف تون أكثر بعدا أو بمقدار «نصف تون» أكثر قربا، وعلى نحو مفصل، مما ينتج عنه تتابع من التآلفات النغمية مثير للاهتمام.

إن هذا يلقي ضوءا كاشفا مرة أخرى على المبدأ القائل بأنه ينبغي

استثارة التوتر أولا قبل أن يتم الحصول على المتعة عندما يتم التخفف من هذا التوتر. فليس من الممكن في الواقع أن نستمتع بالتوافق دون قيامنا بنثر مقدار معين من التنافر، هنا وهناك، من أجل بناء أو تكوين حالة معينة من الإثارة.

إن تاريخ التذوق والتأليف الموسيقي تاريخ يشتمل على قدر متزايد من نسبة التنافس (كما يقاس من خلال شروط فيزيقية) مقارنة بالتوافق، ومن ثم فهو تاريخ قد أنتج قدرا أكبر من الإثارية، على نحو متزايد. وبالأحرى، فإن الأمر هنا شبيه بحالة مدمن المخدرات، فالمستمع الحديث، ربما يتطلب الأمر منه قدرا أكبر من المثير أو المنبه كي يحدث لديه الأثر السابق نفسه[43].

فخلال قيامه بدفع التركيب الخاص بالموسيقى، خطوة إضافية أبعد من أسلافه، يكون المؤلف الموسيقي معتمدا على المعرفة الثقافية التي ساهم بها كل المؤلفين الموسيقيين السابقين. فالناس الذين تمت تنشئتهم من خلال موسيقى موتسارت يستمعون إلى موسيقى ڤاجنر باعتبارها عالية التنافر، والذين يجدون راحتهم مع ڤاجنر قد يظلون يستمعون لموسيقى بيرج[44] Berg باعتبارها موسيقى متنافرة، وهكذا.

ويبدو أننا نصل مع موسيقى شوينبرج Schoenberg المنضوية تحت نظام الاثنتي عشرة نغمة[45] إلى أقصى حدود التركيب الموسيقي، لكن من منا الذي يعرف ما الذي لم يبتكر بعد حتى الآن في هذا المجال.

القطاع الذهبي The Golden Section

كان اليونانيون القدماء، على الأقل منذ أيام فيثاغورث، واعين بمبدأ التوافق والتنافر وبالأساس الرياضي له. وحاولوا ربما من خلال التناظر، أن يطبقوا فكرة النسب التامة أو الصحيحة Perfect rations على الفنون البصرية والعمارة. وقد اعتقد أفلاطون أن هناك قيمة فنية كامنة في القطاع الذهبي. والقطاع الذهبي عبارة عن علاقة بين خطين، بحيث تكون النسبة بين الخط الأقصر والخط الأطول منهما مساوية للنسبة بين الخط الأطول ومجموع الخطين (الأقصر والأطول) معا. وعلى رغم أن كفاءة هذا المبدأ من الأمور المشكوك فيها في مجال الفنون البصرية، فقد بذلت محاولات لإعادته إلى الحياة في مجال الموسيقى.

وقد بين هوات Howat (1984) أن المؤلف الموسيقي ديبوسي Debussy قد دمج هذا المبدأ الرياضي في الكثير من أعماله (حدث هذا على سبيل المثال في بنية الفاصلة (أو المازورة) الخاصة بحركاته الموسيقية). والأمر الواضح، هو أن «ديبوسي» قد اعتقد أن هذه الحيلة الرياضية المبهمة قد تضفي جمالا إضافيا على مؤلفاته.

وعلى رغم النجاح الذي لا شك في أن «ديبوسي» قد حققه كمؤلف موسيقي، فإن القليل ممن يستمتعون بأعماله يمكنهم التعرف بشكل واع على هذه القطاعات الذهبية فيما يستمعون إليه. وليس هناك في الواقع أي مبرر جيد لافتراض أن هذه البنية تعزز الجودة الخاصة بموسيقاه من خلال الاستجابة اللاشعورية الخاصة بالجمهور.

إن النسب الرياضية التي تقف خلف التوافق والتنافر إنما تحرك خبرتنا الخاصة بالصوت على نحو أكثر مباشرة وطبيعية، أكثر مما قد تستطيع أن تفعل ذلك تلك المثل الأفلاطونية المفترضة.

وهكذا، فإنه في ظل غياب شواهد أفضل، ينبغي أن نفترض أن هذه المثل الأفلاطونية لا تساهم أدنى مساهمة في المتعة الموسيقية.

علاقات مفاتيح السلالم الموسيقية Key Relationships

تمثل العلاقات بين مفاتيح السلالم الموسيقية نوعا من البنية العميقة deep Structure التي ربما كان لها أثرها الانفعالي الواضح في المستمع. ويبدو أن بعض المؤلفين يرمزون المشاعر والأفكار المرتبطة بعضها ببعض، من خلال مفاتيح سلالم متقاربة.

قد يكون من الضروري في البداية أن نشرح كيف ترتبط مفاتيح السلالم الموسيقية بعضها ببعض. لقد ذكرنا أن السلم الغربي للموسيقى يتكون من مجموعتين تتكون كل منهما من أربع نغمات، وكل نغمة منفصلة عن الأخرى بمسافات تتبع النمط الذي يأخذ الشكل التالي Tone-tone-semitone، ويمكن استخدام النصف الذي يقع عند القمة (النصف الأعلى) في أي سلم موسيقي لتكوين قاعدة (أساس) لسلم آخر جديد، يمكن أن يبدأ (وهو يأخذ اسمه من ذلك) من النغمة المهيمنة dominant الخاصة بالسلم السابق.

ويتحرك أبسط مثال هنا من مفتاح السلم C (كل النغمات البيضاء على

البيانو) إلى G (النغمة المهيمنة في السلم C). ومن أجل الحفاظ على النمط نفسه الخاص بالفواصل أو المسافات الموسيقية ينبغي أن يتضمن السلم الذي يبدأ من G نغمة مفتاح أسود واحد (sharp F). وإذا كررت هذه العملية (بالتحرك من G إلى D) فإنه نغمة مرتفعة sharp ثانية هي ما ينبغي أن تضمن في السلم الموسيقي.

وهكذا، فإن تكوين سلالم من النصف الأعلى top half من المقياس السابق يمكن التفكير فيه باعتباره بمنزلة التحريك أو التحويل، وفي اتجاه الرفع أو الزيادة الخاصة للنغمات. لكن من المحتمل أيضا أن نبتكر سلالم موسيقية جديدة بأن نأخذ النصف الأسفل Bottom half من السلم السابق ونستخدمه لتكوين قمة سلم آخر.

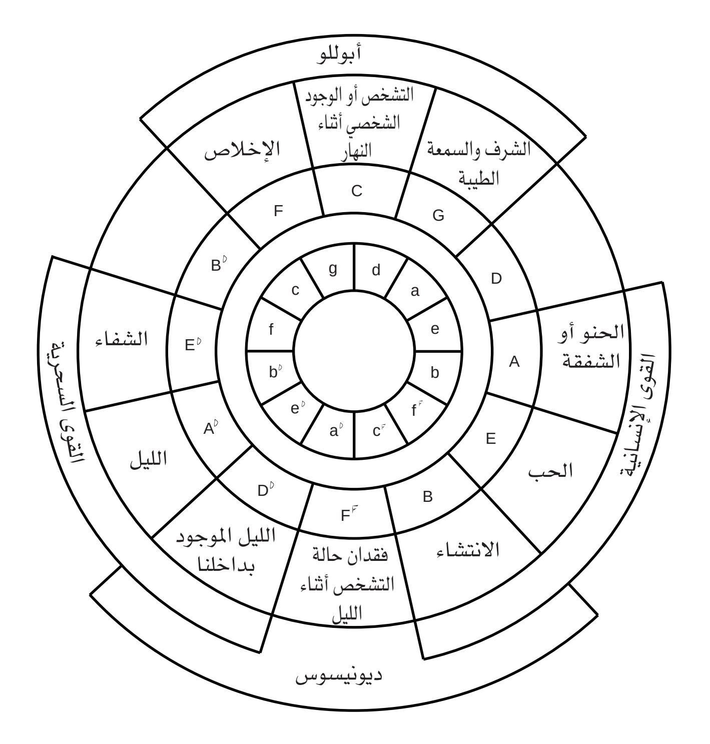
في هذه الحالة الأخيرة، سيبدأ السلم الجديد من الدرجة الرابعة Subdominant التي تقع أسفل الدرجة المهيمنة[46] ويشتمل على عملية خفض لها. إن كل سلم موسيقي جديد يشتمل على درجة منخفضة أكثر بداخله.

ولأن هناك خمس درجات نغمية notes سوداء فقط في السلم المعدل Equal Temperament Scale[47] الغربي، فإن عمليات الرفع Sharpening أو الخفض flattening من الممكن أن تؤدى ست مرات فقط، قبل أن يحدث ذلك التقارب أو الالتقاء بينهما على السلم نفسه (وهو الذي يمكن أن يكون إما sharp F أعلى أو flat G أخفض أو أدنى).

وهكذا، فإنه إذا كانت مفاتيح السلالم الموسيقية مرتبة وفقا للنسبة والتناسب الخاصين بالنغمات المشتركة المستخدمة والخاصة بمفاتيح السلالم هذه، فإنها ـ هذه المفاتيح ـ ستقوم بتشكيل دائرة مغلقة.

ولقد وضعت السلالم وثيقة الصلة بعضها ببعض متجاورة على هذه الدائرة، بينما وصفت السلالم المتباعدة بأن بعضها في مقابل بعض.

ويبدو أن بعض مؤلفي الموسيقى الأوبرالية أمثال جلوك Gluck[48] وفيبر Weber [49] وفاجنر قد استخدموا مفاتيح السلالم الموسيقية، لتمثيل الانفعالات بطريقة منطقية ملائمة، فمثلا إذا كان مفتاح السلم C = الخلاص أو التحرر و G = الحب و D = الشغف أو الحب المتأجج و A = القلق وE = الفقدان أو الخسران، فإن ذلك التقريب الخاص بالمشاعر السيكولوجية إنما يكون أمرا ملائما من خلال تلك العلاقات الداخلية



(الشكل 4/8)

ويوضح تحليل «دروموند» لترابطات المفتاح في أوبرا «تريستان وأيزولده» لڤاجنر. وتظهر الدائرة مفاتيح السلالم الموسيقية المرتبة وفقا لمدى التشابه بينها. وتمثل الحروف الكبيرة السلالم الكبرى، بينما تمثل الحروف الصغيرة السلالم الصغيرة المقابلة للسلالم الكبرى. أما الطبقات الداخلة فتبين طبيعة المادة الأوبرالية التي يستخدم كل سلم مناسب معها.

المصدر: Drummond (1980)

ذاتها الخاصة بالسلم الموسيقي، فالفقدان بعيد جدا عن الخلاص أو التحرر، لكن الحب يتقاطع مع الخلاص والانفعال المتأجج كما يبدو أن الانفعال المتأجج هذا يكون موضعه المناسب واقعا فيما بين الحب والقلق، وهكذا.

هكذا يمكن المزج بين الانفعالات خلال هذه المفاتيح الموسيقية بالطريقة نفسها التي يكون فيها اللون الأرجواني مزيجا من الأحمر والأزرق. ويظهر الشكل (4/8) تحليل «دروموند» لأوبرا «تريستان وأيزولده» لڤاجنر، وذلك بالنسبة للعلاقات بين مفاتيح السلالم الموسيقية والثيمات الخاصة بها.

فالمحور الرئيسي (الذي يتحرك من أعلى إلى أسفل الدائرة) محور خاص بالعلاقة بين الفضائل الأبولونية المحيطة بالنهار (Tag) وبين القوى الديونيسيوسية [50] المحيطة بالليل (Nacht). وتستكشف الأوبرا العلاقة السيكولوجية بين الحب والموت، فكلاهما يشتمل على نوع ما من تحولات الوعي بعيدا عن التحكم الذاتي والأنا الشخصية، حيث يتحرك الحب بعيدا عن الفهم البديهي المشترك (ضوء النهار) متخذا اتجاها إنسانيا ومبهجا (فيحدث ارتفاع Sharpening في دائرة المفتاح الموسيقي) بينما يرتحل الليل متخذا اتجاها سحريا، لكنه اتجاه فاتر إلى حد ما (يحدث خفض في المفتاح الموسيقي)، وذلك قبل أن يتقاربا معا في النهاية في لقاء كامل بين الحب والموت.

لسنا على ثقة بأن ڤاجنر نفسه كان واعيا تماما بهذه البنية عندما بدأ يكتب «تريستان وأيزولده». ولكن من معرفتنا بالمقياس المتعاظم grandiose لمفاهيمه، يمكننا القول إنه غالبا ما كان يؤكد بنوع من التخطيط الشبيه بهذه البنية. لقد كتب دائما أعماله الغنائية الخاصة، وزعم أن الموسيقى كانت موجودة في رأسه بينما كان يقوم بنظم هذه الأعمال.

وقد كان واضحا أيضا من كتاباته النثرية ذلك التأكيد على استخدام تغيرات المفتاح الموسيقي من أجل إبراز تلك الانتقالات الخاصة بالفكر والانفعال. إن عددا قليلا من الجمهور هم فقط قد يكتشفون أو يدركون بشكل واع هذه البنية الموسيقية الأساسية، وذلك من خلال استماعهم للأوبرا، لكن وعلى رغم ذلك فإن هذه البنية الأساسية قد تكون أحد المبررات التي تجعل عددا كبيرا جدا من الناس يجدون هذا العمل الفني مؤثرا على هذا النحو العميق.

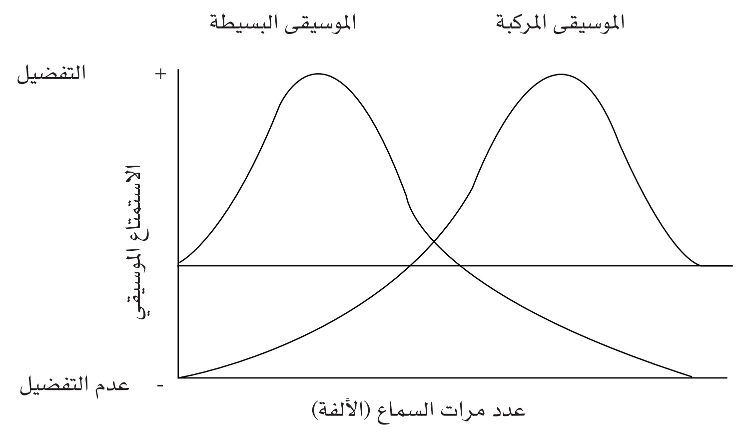
عدم التأكد (أو الحيرة) المثالية Optimal uncertainty

تعتبر نظرية عدم التأكد أو الحيرة المثالية (Berlyne, 1971) نظرية خاصة حول التذوق الموسيقي [51]، وقد حظيت هذه النظرية ببعض التأييد التجريبي. ووفقا لهذه الفكرة، فإن ذلك النمط من النغمات أو التآلفات النغمية الذي يمكن التنبؤ به بشكل كامل سيكون مملا وغير مثير للاهتمام، كما أن تلك النغمات والتآلفات النغمية التي لا يمكن التنبؤ بها أو توقعها ستكون أيضا

مملة (أو على الأقل مثيرة للإضطراب والإزعاج إذا كانت مقحمة بدرجة كبيرة دون مبرر). ويتم الحصول على المتعة الموسيقية عند النقطة الوسيطة بين الحالتين السابقتين (التوقع / عدم التوقع)، حيث يكون المخ لدينا منهمكا في اكتشاف البنية وتوليد الفروض حول الصوت الذي قد يحدث بعد ذلك، بحيث لا يكون هذا المخ قد وقع بعد في براثن الإرهاق أو التعب.

ووفقا لهذه النظرية، فإن الإثارية المعرفية الخالصة، والخاصة باكتشاف معنى خاص من متوالية صوتية، هي أحد المصادر الكبيرة للمتعة الخاصة التي نجنيها من استماعنا للموسيقى، ويضاف إلى هذا المصدر أيضا، ذلك المصدر الخاص بتصريف التآلفات النغمية المتنافرة.

تفسر هذه النظرية بعض الأشياء المثيرة للاهتمام الخاصة بالتذوق



شكل (5/8)

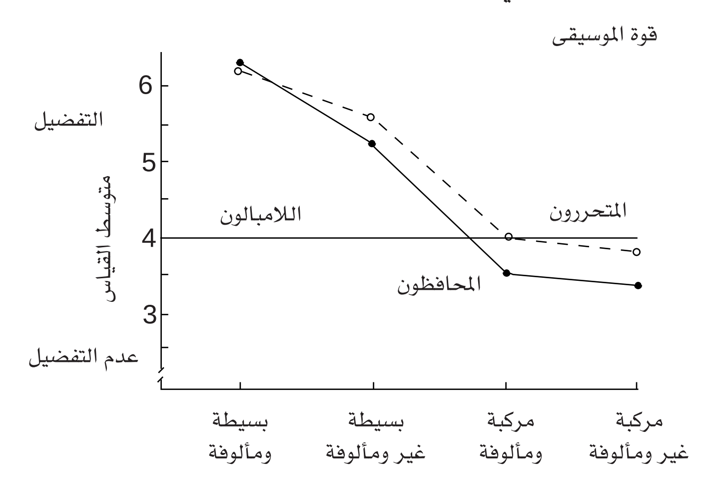
ويوضح العلاقة المفترضة بين التذوق الموسيقي، والألفة والتركيب، حيث يحدث الاستمتاع الأقصى عندما تكون الحيرة أو عدم اليقين عند حدها المثالي (أي الموسيقى التي لامعنى لها تماما، ولا هي متوقعة أو يمكن التنبؤ بها تماما).

الموسيقي، ومن بين ما تفسره تلك الحركة نحو التركيب التي حدثت على مدار التاريخ أو داخل خبرة التعلم الموسيقي الخاصة بأي فرد، وكذلك تلك الحقيقة الخاصة بأن معظم الناس يستمتعون بمقطوعة موسيقية ما على نحو متزايد في كل مرة يتكرر سماعهم لها، ويستمر هذا الاستمتاع حتى تصبح هذه المقطوعة مألوفة على نحو كبير، ومن ثم تصبح عملا مملا.

إن هذه النظرية تفسر السبب الذي من أجله يكون ممكنا سماع المؤلفات المركبة عددا من المرات يفوق عدد السماع للأعمال البسيطة، وذلك قبل أن يؤدي الأثر الخاص بالألفة الزائدة إلى خفض الاستمتاع الخاص بهذه الأعمال المركبة. (الشكل 5/8)

وتفسر هذه النظرية كذلك تلك الخصال الخاصة بالشخصية والتي ترتبط بالتفضيل الموسيقي، فالناس الأكثر بحثا عن المثيرات الحسية يكونون أكثر تحملا للتركيب في الموسيقى من الأفراد المحافظين Glasgow et al. 1985, Little and Zuckerman, 1986 . (وانظر الشكل رقم 6/8).

تنشأ الحيرة المثالية في الموسيقى أساسا بسبب ما هو معروف من أن



شكل (6/8)

ويوضح متوسطات تقديرات أربع فئات من الافراد للموسيقى. وقد صنفوا على أنهم متحررون (ليبراايون) أو محافظون على اختبار للشخصية، وقد أظهر المحافظون عدم تفضيل أشد للمختارات الموسيقية التي انتقيت من قبل باعتبارها مركبة في ضوء اللحن والهارموني

المؤلفين الموسيقيين يتعاملون مع تنويعات خاصة في الثيمات أو الموضوعات الرئيسية المتعلمة ثقافيا، وخاصة ما يتعلق منها بتلك التتابعات «النموذجية أو النمطية الأولية» Archetypal الخاصة بالنغمات والتآلفات النغمية، والتي تشبه ما حدده روزنز وماير من قبل (1982) .

ويكشف التحليل الخاص للموسيقى الغربية عند أي فترة تاريخية بعينها

عن تشابه كبير في أنماط النغمات التي يستخدمها مؤلفون موسيقيون مختلفون، ومن ثم تشكل تلك القواعد القابلة للتعرف عليها نظاما مألوفا يحاول مؤلفو الأعمال الجديدة الانحراف أو الابتعاد عنه. ومن دون هذا التشابه الخاص في البنية، سيكون مستوى الحيرة زائدا عن الحد المثالي، وستكون خبرة الاستماع خبرة باعثة على الضجر أو مسببة للضغوط العصبية أكثر من كونها مثيرة للاهتمام أو ممتعة.

إن عنصر القابلية للتنبؤ (أو التوقع) في المتتابعات الموسيقية جعل في الإمكان برمجة الحاسوبات (الكومبيوترات) من أجل كتابة ألحان تتباين فيما يتعلق بالخبرة والتركيب الخاصين بها. ومن الممكن استخدام هذه الألحان المولدة «كومبيوتريا» بعد ذلك لدراسة الدور الخاص بهذه الحيرة (أو عدم التأكد)، الذي تساهم به في القيمة الإجمالية المتعلقة بالاستثارة الخاصة بالمخ، والخاصة بالاستمتاع بالموسيقى أيضا. وعلى سبيل المثال فقد بين Konecni (1982) أنه إذا أهين بعض الأفراد إلى الحد الذي يغضبهم، فإن تفضيلهم سيتحول بعيدا عن الألحان المركبة فيفضلون الألحان البسيطة عليها. وأنه إذا فرضت الموسيقى المركبة عليهم، خاصة بحجم أو كثافة مرتفعة، فإن غضبهم سيميل إلى الزيادة، بينما يؤدي العزف الهادئ للموسيقى البسيطة إلى التخفيف من حدة غضبهم بشكل يفوق ما يحدثه الصمت أو السكون.

وعلى الشاكلة نفسها، تعمل الموسيقى على تعزيز الأداء الخاص لمهام مملة تحتاج إلى «تنبه» معين أو يقظة ذهنية خاصة، لكن هذه الموسيقى من المحتمل أن تتداخل أيضا مع المهام التي تتطلب انتباها أكثر استمرارية (Davies et al. 1973).

يمكننا اعتبار هذه الدراسات بمنزلة التوضيح المباشر بالمثال لقوة الموسيقى وقدرتها على التأثير في انفعالاتنا، وكذلك للدور المهم الذي تلعبه المعلومات الموجودة خلال حدوث هذا الأثر. وتوحي هذه الدراسات بأن الناس يستخدمون الموسيقى خلال حياتهم اليومية، من أجل رفع حالة الاستثارة في المخ، وكذلك الحالة المزاجية اللحظية الخاصة بهم إلى حدهما المثالي، فيتحولون إلى الموسيقى المرتفعة والمركبة عندما يصابون بالملل، وينتقلون إلى المقطوعات الهادئة والسهلة عندما تكون الظروف البيئية

ضاغطة (كما يحدث ذلك مثلا، عندما نحول مؤشر الراديو في السيارة عند قيادتها عائدين من العمل إلى البيت في ساعة الذروة أو الازدحام الكبير).

يعتمد الاستمتاع بالموسيقى، كما هو واضح، على عوامل كثيرة متنوعة، بعضها يرتبط بالتتابع الطبيعي لفيزياء الصوت، وكذلك تلك الخصائص المميزة لنظام العمليات السمعية الداخلية لدينا، بينما يكون بعضها الآخر فطريا وملازما لتكويننا الغريزي، أما البعض الثالث فيعتمد على التعلم والخبرة وعلى الشروط السائدة في البيئة الاجتماعية.

إن أي محاولة تبذل لفهم التأثير الملحوظ الذي تمارسه الموسيقى في انفعالاتنا، وفي عقلنا، ولا تضع في اعتبارها كل هذه العوامل هي محاولة محكوم عليها بأن تكون محاولة ناقصة أو قاصرة.

٩ الشخصية والضغوط النفسية لدى المؤدين

المؤدون، تحديدا، بحكم عملهم، محط أنظار الجمهور العام، وغالبا ما يُنظر إليهم على أنهم كائنات مهيبة أو مقدسة، فمجرد رؤيتهم، ولمسهم، والحصول على توقيعهم يمكن أن يحدث خبرة «إثارية» متميزة لدى معجبيهم المخلصين. كما توجد تكهنات كثيرة حول طبيعتهم الشخصية، وحول أسلوب حياتهم، وأمورهم الخاصة المتعلقة بالحب والزواج والطلاق، ويتم تناول هذه الجوانب بواسطة وسائل الإعلام والجمهور العام أيضا من خلال إحساسات خاصة ملؤها الإعجاب الشديد، وكذلك الحسد والرهبة. أي نوع من البشر هم حقيقة؟ وما الضغوط الخاصة التي يكون عليهم أن يواجهوها؟

رأينا في الفصل السابع أن ممثلي الكوميديا غالبا ما يبدون في حالة من الوحدة والاكتئاب في حياتهم الخاصة. وقد ناقشنا المبررات الممكنة لهذه الحالة. أما الآن فنضع في اعتبارنا هذه القضية الخاصة بما إذا كانت أنماط المؤدين الآخرين (الممثلين، المغنين، الموسيقيين، والراقصين) لديهم

أيضا بعض المشكلات الخاصة في عمليات التكيف النفسي والاجتماعي، حيث يعتقد بعض الناس، ومنهم أيضا بعض المحللين النفسيين المحترفين، أن الفنانين المؤدين هم غالبا مجموعة من الأفراد سيئي التكيف اجتماعيا، وأنهم غير ناضجين واستعراضيون، وأنهم لم يشبوا قط عن الطوق على نحو ملائم، أو أنهم مجموعة من العصابيين المنغمسين في برنامج خاص للعلاج الذاتي. وقد يقول آخرون عن هؤلاء المؤدين إنهم يبدأون حياتهم بشكل سوي أو طبيعي، بل حتى كأفراد جذابين وموهوبين، لكنهم ينهونها في حالة من الاضطراب الواضح، بسبب تلك الضغوط الفريدة التي تفرض عليهم أو يتعرضون لها بحكم مهنتهم وأسلوب حياتهم. ويظل آخرون يعتبرونهم محظوظين، متزنين على نحو جيد، إنما يظهرون كعصابيين فقط بسبب كمية الانكشاف الذاتي self-disclosure الذي يتعرضون له نتيجة لذلك الاهتمام الكبير الذي يتلقونه من وسائل الإعلام. وفي ضوء هذا الرأي الأخير، لا تعد المشكلات الشخصية للمؤدين بأي حال من الأحوال أكبر من تلك المشكلات الخاصة بأي شخص آخر، كل ما في الأمر هو أنه يتم تسليط الضوء على هذه المشكلات الخاصة بهم على نحو قوي، وذلك لأنها هذه المشكلات تجعل المؤدين أكثر إثارة للاهتمام. وأخيرا، فإنه يمكننا القول بأن سلوك المؤدين يبدو غريبا ولافتا للأنظار، لأنهم يكونون عادة متحررين نسبيا من القيود الاجتماعية، تلك القيود التي تكف أو تمنع التعبير الذاتي في مهن أخرى أكثر محافظة كتلك الخاصة برجال السياسة وأيضا الخاصة برجال الدين. ولنبدأ هذا الفصل بالنظر بشكل أكثر تفصيلا إلى بعض الفروض المتعلقة بطبيعة المؤدين وطبيعة مشكلاتهم الخاصة أيضا.

النزعة الاستعراضية Exhibitionism

تقول إحدى نظريات التحليل النفسي حول سلوك المؤدين إن لديهم حاجة غير ناضجة «للاستعراض» أمام الآخرين. فلأنهم حرموا من الاهتمام والإطراء الكافيين من جانب الوالدين، والكبار عامة خلال طفولتهم، فإنه تتولد لديهم حاجة غلابة لا تنتهي للبحث دائما عن القبول أو الاستحسان الاجتماعي، وهذا ما يتجلى على نحو خاص خلال الأداء.

فعمليات الظهور على خشبة المسرح، إذن، هي بمنزلة الامتداد لتلك

الرغبة في الاهتمام والتي يمكن أن نشاهدها لدى طفل يقول لأبيه «أبي، انظر إليّ» وذلك قبل أن يغطس في حمام للسباحة. ففي الحالتين يكون الاستحسان هو المطلوب. وقد يمكننا مشاهدة سلوك مماثل إلى حد ما لدى بعض القطط التي تلوك ذيلها جيدا عند البلوغ حتى تكاد تجرده تماما من الشعر من أجل لفت الانتباه إليها.

ويؤكد علماء الإيثولوچيا (والأطباء البيطريون) أن هذا السلوك يمثل غريزة امتصاص غير مفرغة، ربما كانت ترجع إلى خبرة غير كافية أو ناقصة في الرضاعة من صدر الأم. فالغرائز التي حرمت من الاكتمال في الحياة المبكرة، قد تصبح ملحاحة الطابع على مدى الحياة.

والأمر الذي لا شك فيه، حقيقة، أن العديد من المؤدين كانت طفولتهم مليئة بالمشكلات، وقد كان عليهم خلال تلك الطفولة أن يكابدوا من أجل الحصول على الاهتمام والعطف. فمثلا، وصف بيتس (1986) الخلفية الأسرية للممثل «داستن هوفمان» هذا الذي كان طفلا نحيفا، صغير الحجم، كما كان يضع دعامة لتقويم الأسنان في فمه لمدة وصلت إلى ثماني سنوات، وقد كان أخوه الأكبر منه شديد المهارة والتمكن من الألعاب الرياضية، مما جعله يشعر بالنقص. وعندما وصل إلى سن الثانية عشرة كانت أسرته قد غيرت البيت أو محل الإقامة ست مرات، مما جعله يشعر دائما بأنه «الولد الجديد» في المدارس وبين الجيران. لقد كان عليه أن يكون دائما مستعدا لأن يواجه بنجاح السخريات المهينة التي كانت تنطلق من الأطفال الآخرين حول شكله الخارجي، فقد كانوا يقولون عنه مثلا إن أنفه الكبير وعينيه سريعتي الحركات تجعله شبيها بفأر.

والدلالة الموجودة هنا، كما صدق عليها هو نفسه، هي أنه قد أصبح ممثلا من أجل أن يواجه بنجاح مشكلات الطفولة هذه، وأيضا من أجل أن يحصل على الكثير مما يحتاج إليه من اعتراف به. ومن اليسير علينا أن نجد أمثلة كثيرة لمثل هؤلاء المؤدين الذين مروا بخبرات طفولة غير سعيدة، الذين يتفقون مع هذا النمط الخاص بداستن هوفمان.

على كل فإننا، وعلى نحو مماثل، يمكننا أن نجد أشخاصا قد مروا بخبرات مماثلة، ومع ذلك فقد أصبحوا مهندسين ومحاسبين عندما كبروا، ومن ثم فإن مثل هذا النوع من المادة الخاصة بتاريخ الحالة قد يكون نوعا

قاصرا من الناحية العلمية.

هناك بعض البحوث التي يبدو أنها تؤكد أن المؤدين هم أصحاب شخصيات تتسم بوجود النزعات الاستعراضية لديهم على نحو مميز. وقد أنتج فريدمان Friedman وزملاؤه (1980) استبيانا لقياس التعبيرية الانفعالية غير اللفظية non-verbal emotional expressiveness، وهو ما أطلقوا عليه لأغراض الاختصار اسم «اختبار الكارزما» charisma test. وقد وصف هذا الاختبار على أنه يقيس القدرة على «نقل الانفعال والشعور بالإثارية وإثارة الآخرين»، ويستخدم في هذا الاختبار أسئلة مثل «عندما استمع لموسيقى راقصة رائعة يصعب علي أن أظل ساكنا في مكاني»، ومثل: «يمكنني أن أعبر عن الانفعال بسهولة عبر التليفون» ومثل: «أعبر عن حبي لشخص معين بأن أعانقه أو ألمسه». وقد وجد أن الدرجات المرتفعة على هذا الاختبار ترتبط بشكل موجب مع أنواع عدة من الخبرة المسرحية، وكذلك مع إلقاء المحاضرات، ومع الاحتفاظ بمنصب سياسي. كذلك كانت الدرجات على هذا الاختبار مرتبطة باختفاء رهبة خشبة المسرح، وكذلك بوجود القدرة على توصيل الانفعالات، من خلال اختبارات مسجلة على أشرطة الڤيديو، وتقيس مهارة التمثيل غير اللفظي.

أما فيما يتعلق بالشخصية، فقد وجد أن اختبار الكارزما هذا قد ارتبط بدرجة 0,52 مع الانبساط، و0,45 مع السيطرة، و0,42 مع التواد، لكن أكثر الارتباطات ارتفاعا والذي وصل إلى 0,60 كان مع النزعة الاستعراضية، كما تقاس باختبار جاكسون حول السجل الشخصي المسمى Jackson personal record form وهكذا، فإنه يبدو أن هناك ما يجمع على نحو مشترك بين التعبيرية الانفعالية (الكارزم)، والقدرة على التمثيل، والنزعة الاستعراضية باعتبارها جميعا خصائص مميزة للشخصية.

على رغم ما يبدو من وقوع المؤدين تحت سطوة النزعة الاستعراضية، فإن هذا لا يثبت أن نقص الاهتمام والاستحسان في الطفولة هو السبب في وجود هذه النزعة، بهذا الشكل، لديهم. فمن المنطقي على نحو مماثل أن نجادل قائلين إن النزعة الاستعراضية إنما تنمو نتيجة للتدعيم الذي يتلقاه الطفل عن سلوكه المسرحي خلال طفولته، بمعنى آخر، قد يكون المؤدون قد عرفوا، على نحو مبكر جدا في حياتهم، أن السلوك غير الصريح

المتحفظ يجلب لهم مكافآت الاستحسان من الوالدين والآخرين المحيطين بهم، ومن ثم يصبح هذا السلوك معززا ومعتادا لديهم.

إن مثل هذا الفرض النابع من نظرية التعلم الاجتماعي هو بالفعل مناقض للفكرة النابعة من نظرية التحليل النفسي (فكرة الحرمان). ومن الصعب أن نجد طريقة لاختبار هذين الفرضين والحسم بينهما في الوقت نفسه. ولكن أيا كان الأمر، فهناك مبرر لأن نعتقد أن كلا الفرضين قد يكون خاطئا. فعلم وراثة السلوك، وهو علم حديث يستخدم المقارنات بين التوائم، يجعل من الممكن تجزئة التباين الخاص بالشخصية إلى ثلاثة مصادر أساسية هي: المصدر الوراثي، والمصدر الخاص بالبيئة الأسرية المشتركة، ثم تلك المؤثرات البيئية الأخرى.

ويعتبر أسلوب التربية الوالدية parental style بقدر ما يكون متسقا داخل الأسرة، واقعا ضمن الفئة الخاصة بالمصدر الثاني من مصادر التباين، ومع ذلك فإنه لا يبدو أن له تأثيره المهم في ارتقاء الشخصية حيث يبدو أن الشخصية تتحدد معالمها بواسطة حوالي 50٪ من العوامل الوراثية وحوالي 50٪ من العمليات البيئية التي لا تكون مألوفة (أو مشتركة) بالنسبة لأعضاء إحدى الأسر (Rowe, 1989). وقد تشتمل هذه العمليات الأخيرة على المؤثرات الهرمونية السابقة على عمليات الولادة على المخ، وكذلك ترتيب الطفل بين إخوته، إن المسألة كلها معقدة، وتعقيدها ينبع من حقيقة أن الأطفال غالبا ما ينظرون إلى إخوتهم على أنهم يحظون بالثناء والاهتمام أكثر منهم حتى عندما تكون معاملة الوالدين لهم جميعا عادلة وغير متحيزة لأي منهم.

قد تظل هذه الإدراكات الخاصة للحرمان الاجتماعي والثواب (الذي يحظى به الآخرون)، تؤثر في نزعة الطفل نحو الاستعراض في المستقبل، بصرف النظر عن السلوك الفعلي للوالدين.

إن الاستنتاج الوحيد الممكن هنا هو أن المؤدين يبدون فعلا واقعين تحت سطوة نزعة استعراضية، لكن أصول أو جذور هذه النزعة هي من الأمور غير الواضحة حتى الآن.

تشوش الهوية Identity confusion

هناك فكرة تحليلية نفسية أخرى، تشير على نحو خاص إلى الممثلين،

وفحوى هذه الفكرة أن الأداء هو جانب من جوانب البحث عن الهوية. ومرة أخرى، يفترض أنه بسبب خبرات الطفولة (كما في حالة انتقال أسرة داستن هوفمان من منزلها هذا العدد الكبير من المرات). يصبح الممثل مشوشا فيما يتعلق بحقيقته، فمن هو في حقيقة الأمر! ومن ثم يكون التمثيل لأحد الأدوار في مسرحية أو فيلم وسيلة لتزويده بإحساس أكثر وضوحا حول ذاته. لقد قال الممثل «بيتر سيلرز» ذات مرة في مقابلة معه إنه لم يكن يعرف أبدا من هو حتى يضع شاربا مستعارا فوق فمه، أو يتحدث بلكنة غريبة، أو يمشي مشية مضحكة.

وقد قام هنري وسايمز Henry & Sims (1970) بدراسة اعتبرت مؤيدة لتلك التفسيرات السابقة. لقد فحص هذان المؤلفان المشكلات المتعلقة بصورة الذات self-image لدى الممثلين المحترفين، واستخدما في ذلك مقابلات شخصية معمقة depth interviews، واختبارا إسقاطيا يسمى اختبار تفهم الموضوع Thematic Apperception test[1] واستبيانا لقياس التقدير الذاتي ل «تشتت الهوية» Identity diffusion أو عدم تحددها. وكان الاستنتاج الذي خلصا إليها هو أنه بالمقارنة بمجموعة ضابطة أخرى Control group من ربات المنازل والموظفين الإداريين الآخرين، يوجد لدى الممثلين إحساس أكبر بالتشوش أو «التشتت» في إحساسهم بالهوية. وعندما أعيد اختبار هؤلاء الممثلين بعد أسابيع عدة ، خلال فترة «البروفات» أو التدريبات التي كانوا يجرونها استعدادا لمسرحية جديدة، اتضح أن تشوش الهوية قد انخفض إلى حد ما. وقد افترض هذان الباحثان أن هذا الانخفاض يرجع إلى أن الأدوار التي كان هؤلاء الممثلون على وشك القيام بها قد أمدتهم بهوية واضحة أو متبلورة، وهي الخبرة التي كانت مفتقدة لديهم نتيجة للشعور الخاص بالدور المنفصل وغير المؤكد، الذي كان موجودا خلال الطفولة.

ولأن الممثلين يكونون قد فشلوا في تطوير إحساس قوي بالهوية خلال طفولتهم، كما يقول هذان الباحثان، فإن حياتهم تصبح «سعيا، وبحثا عن ذلك الأسلوب من الحياة المناسب لهم». هكذا تبدأ عمليات التجريب الخاص بالدور، ثم بعد ذلك، وعندما ترسخ أقدامهم في التمثيل، تصبح هذه الأدوار هي طريقة العيش modus vivendi ذات المعنى بالنسبة لهم». (p.62).

تبدو الفكرة الخاصة ببحث الممثل عن الهوية الواضحة فكرة مقبولة

للوهلة الأولى. لكن، ولسوء الحظ، فإن قضية أخرى مماثلة في إقناعها قد طرحت من خلال فكرة مناقضة لهذه الفكرة، فالممثلون فيما تقول الفكرة الجديدة يخلقون عن عمد التشوش الخاص بالدور بدلا من تنشيطه أو تفعيله كمنهج لمواجهة هذه الحالة أو الخلاص منها.

فوفقا لهذه النظرية الجديدة، تؤدي الخبرة الخاصة بالقيام بأدوار عدة مختلفة إلى انهيار في إحساس المرء بذاته، ومن ثم يصل بعض الممثلين إلى حالة يتساءلون عندها متعجبين عمن هم حقيقة. وقد وصف جيرودو Girodo (1984) بالتفصيل الصعوبة التي يواجهها العملاء السريون في قضايا المخدرات مثلا، عندما يكون عليهم أن ينغمسوا بأنفسهم كلية في قيم وأسلوب حياة الثقافة الفرعية الخاصة بالمجرمين التي يقومون بالتحري عنهم. هنا ينبغي أن يكون لعبهم للدور مقنعا، وذلك لأن حياتهم نفسها تكون معرضة للخطر، كما أنهم يتظاهرون بهويتهم الجديدة على نحو عميق جدا، بحيث قد يعانون من مشكلات في إعادة اكتشاف ذواتهم الحقيقية. وقد أطلق «جيرودو» على هذه المشكلات اسم «إجهاد إعادة الدخول في الدور» re-entry strain، وأحيانا ما يكون هذا الإجهاد شديد القوة بحيث يكون الفصام هو النتيجة الناجمة عنه. وقد يكون الأمر كذلك بالنسبة للممثلين. «فحصول الممثل على الاستحسان كل ليلة نتيجة لتعبيره أو تصويره لسمات وقيم واتجاهات معينة خاصة بالشخصية التي يؤديها، يجعله تقريبا غير قادر على مقاومة الحالة الخاصة بالانتقال بهذه السمات والقيم والاتجاهات إلى حياته الخاصة ذاتها. وعلى كل حال، فإن الأمر ليس هو مجرد الاستحسان الذي يلقاه الممثل فقط، ولكن أيضا أن يعيش المرء ذاته في الدور أسابيع عدة بحيث يجد الممثل في النهاية أن الفصل بين خشبة المسرح، وحياته المنزلية هو أمر بالغ الصعوبة». (Rule, 1973).

عند أقصى الحالات تطرفا، يمكن أن تسمى عملية فقدان الهوية وبشكل مناسب باسم الاستحواذ أو «التلبس» (انظر الفصل الثاني). ويتآمر الجمهور العام غالبا من أجل ترسيخ حالة تشوش الهوية هذه لدى الفنانين المؤدين من خلال التعامل معهم كما لو كانوا هم فعلا الشخصيات التي يمثلونها على خشبة المسرح أو في السينما. وأحيانا ما يضعون أو يفرضون عليهم قناعا مبسطا، ويطلبون منهم أن يمثلوه في الحياة الواقعية، وبقدر ما يكون

هذا القناع مختلفا عن ذواتهم الحقيقية، يكون مؤديا إلى إرباكهم أو حتى تدميرهم كلية.

فقد كان يتوقع من «جيمس دين» أن يكون دائما ذلك الفتى الجانح المضطرب، ومن «مارلين مونرو» أن تكون تلك الشقراء المشدوهة ذات الابتسامة المتكلفة، ومن «جون وين» أن يكون دائما ذلك الرجل شديد القسوة والخشونة، ومن «ماريا كالاس» أن تكون تلك المغنية الأولى (البريمادونا) شديدة التمركز حول ذواتها. وأحيانا ما تؤدي مثل هذه الضغوط إلى إلحاق الأضرار بالمؤدي، وأحيانا ما تؤدي إلى موته (Conrad, 1987).

لقد أخذ هاموند وإيدلمان Hammond & Edelman (1996) على عاتقيهما، مهمة دراسة آثار التمثيل في إدراك الذات، وذلك من خلال جعلهما اثنين من الممثلين يكملان اختبار Repertory Grides (وهو أسلوب يستخدم لقياس صورة الذات)، وقد تم ذلك خلال مناسبات متكررة وخلال فترات من الأداء والراحة. وقد لاحظ هذان الباحثان أن أحد الممثلين (وكانت أنثى) كانت شديدة التأثر بالأدوار التي تؤديها فيما يتعلق بصورتها عن نفسها أمام الممثل الآخر (وكان ذكرا)، فقد وصل إلى حالة من الاستقرار الملحوظ في مفهومه عن ذاته عبر هذه الأدوار. وهكذا يبدو أن هناك فروقا فردية فيما يتعلق بالمدى الذي يمكن أن يخترق أو ينفذ دور معين يؤديه الممثل إلى ذاته الخاصة. وعلى رغم أن عينة دراسة هاموند وإيدلمان لم تشتمل على عدد كاف من المؤدين كي يكونا على ثقة من نتائجهما، فإنهما قد افترضا أن طبيعة الدور الذي يؤديه الممثل (كأن يكون دراميا شديد العمق في مقابل أن يكون كوميديا من النوع الخفيف مثلا)، وكذلك طول الفترة الزمنية التي ينغمس فيها الممثل في هذا الدور، وأيضا نمط التدريب الذي تلقاه (التدريب الخيالي في مقابل التدريب التقني)، كلها عوامل يمكن أن تكون مهمة في التأثير على احتمالية حدوث التحولات في الهوية.

إن العامل الكبير الآخر هو، بطبيعة الحال، ما إذا كان الدور الذي يؤديه الممثل مختلفا على نحو جوهري عن ذاته الأصلية، أو أنهما متشابهان إلى حد كبير. ففي الحالة الأخيرة التشابه لن تكون هناك مخاطر متعلقة بمفهوم الذات. ويبدو نتيجة لذلك أن المؤدين يعانون من مشكلات خاصة بالهوية، ولكن هذه المشكلات إنما يزداد احتمال حدوثها نتيجة للمبالغة في

التوحد over-identification، مع الشخصيات الفنية التي يمثلون أدوارها أكثر من كونها راجعة إلى حالة ما من فقدان التوجه disorientation ناجمة عن خبرات الطفولة المبكرة.

الأداء بوصفه نوعا من العلاج الذاتي Performance as self-treatment

كثيرا ما اقترح المحللون النفسيون والنقاد فكرة أن الفنانين المؤدين هم أشخاص عصابيون منغمسون في برنامج للعلاج الذاتي، وهذه الفكرة متضمنة بدورها في تلك الفكرة القائلة بأن أداء أحد الأدوار من الممكن أن يفيد في إعادة الاتزان للمفهوم أو التصور الزاخر بالتهديد حول الذات.

ومن الممكن أن يستخدم لعب الدور أيضا في تدعيم أو مساندة عاطفة اعتبار الذات، فمثلا، تصور الأدوار التي لعبها سيلفستر ستالون Sylvester Stallone (مثل: روكي ورامبو) رجلا قليل الشأن، لا يمكن تبين كلامه إلا بصعوبة، يصبح بعد ذلك بطلا، مما قد يغري بربط هذا التحول بحالة من الهروب الشخصي من مشاعر بعدم الكفاءة.

لقد استكشفنا في الفصل السابع تلك النظرية القائلة إن ممثلي الكوميديا هم أفراد أصحاب تشوهات خاصة، وأنهم مكتئبون وفي حالة سعي دائم لأن يبهجوا أنفسهم بأن يكونوا مضحكين أو هزليين. وقد تم الاستشهاد بممثلين أمثال «وودي آلان» و«جون كليز» و«أندرو دايسي كلاي» كأمثلة للكتاب المؤدين الذين يبدو أنهم قد انغمسوا في شكل ما من أشكال السيكودراما العامة، فكل إحباطاتهم ومشاعر التهديد وعدم الأمان التي يعانونها كانت تعرض على الناس علنا كي يضحكوا عليهم أو يسخروا منهم.

فإذا اتفقنا على أن المسرح والفكاهة هما وسيلتان تطهيريتان بالنسبة للجمهور، فإنهما لابد أن يكونا كذلك بالنسبة للمؤدين أنفسهم، فهؤلاء المؤدون لابد أن يشاركوا في هذه المنافع على نحو مماثل، إن لم يكن أكثر. وقد فحص فيشر وفيشر (1981) هذه الفكرة في دراسة لهما على الممثلين، وعلى المؤدين الكوميديين (ممثلين أو غير ممثلين)، وقد استخدما في هذه الدراسة أساليب عدة تتراوح ما بين الحكايات المأخوذة من التواريخ الشخصية لهؤلاء المؤدين إلى المقابلات الشخصية واختبار بقع الحبر لرورشاخ ثم استبيانات الشخصية.

وقد تم إيجاز استنتاجاتهما في ذلك العنوان الخادع لكتابهما المسمى «تظاهر بأن العالم مضحك وإلى الأبد » pretend the world is funny and forever ، وقد قيل في هذا الكتاب عن المؤدين الكوميديين إنهم متخصصون في إنكار التهديد، أما الممثلون الآخرون فقد كانوا معنيين بكبت فكرة الموت «أو الفناء» من خلال الامتداد بالزمن التاريخي إلى الخلف نحو الماضي وإلى الأمام نحو المستقبل. وقد افترض أن هذين الشكلين من الإنكار ينشآن من خلال المخاوف الشخصية للمؤدين، بينما يساعدون هم أنفسهم الآخرين لتهدئة حالات القلق الخاصة لديهم. «إن كل واحد منهما له دوره الاجتماعي المؤثر الذي يمكن من خلاله مساعدة الآخرين على مواجهة الكوارث وكذلك حالات الانقطاع الناجمة عن الموت» (Fisher and Fisher, 1981, p. 218).

على رغم أن دراسة فيشر وفيشر هذه كانت مشتملة على مقاييس موضوعية وعلى مجموعات ضابطة أيضا، فإنها تظهر باعتبارها نوعا من المزيج إلى حد ما بين النظرية التحليلية النفسية والبيانات الإمبيريقية (الواقعية) فعلى سبيل المثال، تشتمل الدرجة التي استخدمت لإقامة فكرة «استمرارية الزمن Time continiuty لدى الممثلين على أي إشارة كانت متاحة للتاريخ الماضي (مثل: الملك ريتشارد الثالث، والثوب الروماني الفضفاض التوجا والأزياء في العصر الفيكتوري والمقاعد في القرن الثامن عشر). أو إلى المستقبل (مثل Buck Rogers العصرية أو الحداثة المفرطة، حرب النجوم)، كاستجابة للأسئلة على اختبار بقع الحبر لرورشاخ. ومع ذلك، فإن هذا لا يدعو للدهشة، وذلك لأن الممثلين مقارنة بالأفراد غير القائمين بأي أداء مسرحي يقومون بإحالات وإشارات كثيرة إلى مثل هذه المفاهيم التي تعكس الزمان والمكان الخاصين بالمشهد المسرحي وذلك في أعمال درامية كثيرة. وفي مقابل ذلك فإن تفسيرات هذين المؤلفين تبدو مبالغا فيها إلى حد ما، فقد قالا: «نحن نرى في تركيز الممثل على هذه الثيمة المتكررة نوعا من الاقتناع، بأنه أي الممثل جزء من عملية طويلة المدى مغلقة زمنيا تتجاوز الديمومة الخاصة بأي فرد بعينه. فأن يشعر المرء بأنه جزء من الاستمرارية التاريخية معناه أنه متصل بشيء أكبر في حجمه من الذات نفسها. إن هذا قد يضاعف، عند مستوى آخر من افتتان الممثل بحالة الاندماج هذه، التي تكشف عن نفسها أيضا، خلال بعض التخيلات الدينية

الخاصة».

إن الميكانيزمات الدفاعية السيكولوجية هي دون شك من الأمور المتضمنة في الخبرة المسرحية (انظر الفصل الأول)، لكن فيشر وفيشر يبدو أنهما قد بالغا في تفسيرهما للبيانات الإسقاطية [2] الخاصة في دراستهما.

أما النتائج الأخرى لهذين الباحثين، على رغم أنها مستمدة من عينات من الطلاب، فهي أقل عرضة للنقد، وذلك لأنها تقوم على أساس من اختبارات الشخصية الموضوعية. فقد وجدا بشكل خاص، أن المؤدين يميلون إلى أن يكونوا استعراضيين واندفاعيين مقارنة بغير المؤدين. وتؤكد هذه النتيجة ما سبق أن وصل إليه فيشر وزملاؤه من نتائج (1980) في دراسة أخرى. وهي كذلك نتيجة تنسق مع دراسات أخرى حول شخصية المؤدين سنقوم فيما بعد بوصفها. وعلى رغم أن ذلك الإغراء الخاص الذي يدفع نحو القيام بعملية تحليل نفسي للمؤدين سواء كأفراد أو كمجموعات، وهو إغراء قوي، فإن هناك مبررات عدة، تجعلنا حذرين من الوقوع في أسر هذا الإغراء.

وكمثال موضح لذلك، لنضع في اعتبارنا دراسة تحليلية نفسية أخرى قام بها بار وآخرون Bar et al (1972). وهنا، مرة أخرى، نجد أنهم قد استخدموا مزيجا من المقابلات الشخصية المتعمقة والاختبارات الإسقاطية كاختبار بقع الحبرلرورشاخ، وربما أيضا قدرا معينا من خيالهم الخاص. وقد خلصوا في النهاية إلى أن الممثلين المحترفين كانوا بارعين من الناحية العقلية، لكنهم كانوا «أصحاب شخصيات ضعيفة التكامل، وهستيريين، وشبه فصاميين إلى حد كبير. لقد كانوا استعراضيين ونرجسيين، ولديهم قدر كبير من العدوان الحبيس أو المكظوم. لقد كانوا أكثر قابلية للانفعال السريع الناتج عن مؤثرات خارجية، ويسهل وقوعهم في قبضة الضغوط النفسية، ويميلون إلى إظهار القلق على نحو واضح، ولديهم صور عقلية غير سليمة أو مضطربة حول أجسادهم. وقد كانت الميكانزمات الدفاعية الأساسية لديهم هي: النكوص regression والإسقاط projection والإنكار denial والعزلة isolation وتكوين رد الفعل reaction formation. وأخيرا، فقد كانت الجنسية المثلية إحدى المناطق المرضية الكبرى لديهم» (p. 17).

على رغم أن مثل هذا الوصف قد يرتبط بتلك النتائج الخاصة ببعض

نتائج التقارير الذاتية، وذلك في بعض جوانبه، فإن هناك مبررين للتحفظ إزاء هذا الوصف. ويتعلق أحد هذين المبررين بالأساليب المنهجية المستخدمة في هذه الدراسة (المقابلات المتعمقة والاختبارات الإسقاطية)، فهي منخفضة على نحو مزعج في صدقها وثباتها.

أما المبرر الآخر، فخاص بالمحللين النفسيين أنفسهم، حيث إنهم يميلون إلى رؤية حالات عدم النضج والمرض حيثما نظروا. إن تفسيراتهم هي غالبا غير مشجعة، كما أنهم يحددون فئات أو مسميات تصنيفية تشخيصية للسلوكيات التي يمكن أن ينظر إليها أيضا، على نحو مماثل، على أنها إيجابية وتكيفية وإبداعية. وأيا ما كان عليه هذا النوع من التفكير من إقناع، فإنه يتطلب أن ننظر إليه بقدر من التشكك. فالمؤدون لهم مشكلاتهم وخصوصياتهم طبعا، لكن هناك خطورة ما في استخدام الرطانة أو اللغة الاصطلاحية الخاصة بالتحليل النفسي في الحط من أقدار الناس بدلا من أن تستخدم في الوصف الحقيقي لسلوكهم.

هل المؤدون متخنثون؟ Are performers effeminate?

هناك فكرة نمطية جامدة وواسعة الانتشار حول المؤدين، خاصة الراقصين والمغنين، تقول إن لديهم مشكلات خاصة حول الهوية. وعلى نحو خاص، تم النظر إلى ممثلي المسرح الذكور على أنهم أكثر ميلا لأن يكونوا من الجنسيين المثليين أو من المتخنثين. وقد كانت هذه هي إحدى الاستنتاجات التي خلص إليها «بار» وزملاؤه (1972). وقد أخذ بعض الكتاب هذه المسألة على أنها واضحة بذاتها، وتقدموا مباشرة نحو تفسيرها قبل أن يتثبتوا من ملاحظتهم هذه.

فعلى سبيل المثال يقول «لين Lane» (1959) إنه: «ليس كل الممثلين لديهم ميول جنسية مثلية، ولكن حياة المسرح لها جاذبيتها الخاصة بالنسبة للشخص الجنسي المثلي... إنه يوجد في بيئة يكون فيها نوع ما من حب التخييل ومتعة ارتداء الملابس الفخمة أمرا مقبولا ».

في ذلك الوقت الذي كان فيه السلوك الجنسي المثلي شيئا غير قانوني[3] بحث بعض الرجال الشواذ عن الملاذ الآمن في بيئة المسرح المتحملة أو المتقبلة نسبيا لهم، وأما اليوم فإن وجودهم ليس بارزا في المسرح بالقدر

نفسه الذي وصفه «لين». وفي الحقيقة، كان نيورينجر Newringer (1989) غير قادر على أن يجد أي تمثيل زائد للشواذ بين الممثلين مقارنة بوجودهم في المهن الأخرى. وقد اقترح أن تلك السمعة الخاصة للمسرح على أنه معقل الشواذ ربما كانت راجعة إلى ذلك القدر الأكبر من الانفتاح واللاتقليدية والتعبير الحر من المشاعر والاتجاهات بين الممثلين (كما هي الحال بالنسبة للمبدعين عموما)، ويضاف إلى ذلك كله ذلك الاهتمام المبالغ فيه من جانب وسائل الإعلام وكذلك «استعداد» الجمهور العام للتفكير في أسوأ شيء بالنسبة للمؤدين. تتمثل إحدى المشكلات فيما يتعلق بالبحوث التي راجعها نيورينجر، في أن هذا العدد القليل من الدراسات قد كان معنيا، على نحو مباشر، بالتوجه الجنسي، فقد استدلت هذه الدراسات على وجود الجنسية المثلية، فقط من بعض مقاييس الشخصية الخاصة بالذكورة الأنوثة masculinity feminity، وهي مقاييس تقيس، في حقيقة الأمر، الخشونة في مقابل الحساسية أو الرقة الانفعالية. وبهذا المعنى، وجد أن راقصي الباليه هم الأكثر أنوثة في شخصيتهم مقارنة بغيرهم من المجموعات الضابطة أو من الأنماط الأخرى من المؤدين Bakker, 1988, Marchant-Hay cox and Wilson, 1992. إن الراقصين، كمجموعة، يبدون رقيقي الحساسية ومعتمدين على غيرهم، وحساسين انفعاليا مقارنة بغير الراقصين من النوع نفسه (ذكر / أنثى). ويتم التعرف على هذه السمات عادة على أنها سمات أنثوية. يبدو أن الممثلين، على كل حال، لديهم مستويات مرتفعة من هرمون الذكورة وهو تستوستيرون» مقارنة بالمجموعات المهنية الأخرى Dabbs et al 1990. لقد ظهر أن القائمين بالترفيه (بمن فيهم المؤدون الكوميديون)، وكذلك لاعبو كرة القدم، هم الأكثر ذكورة من بين المجموعات العدة التي تم اختبارها فيما يتعلق بالهرمونات الجنسية. أما وزراء الشؤون الدينية فقد كانوا الأقل في هذا الأمر.

الهرمونات والصوت Hormones and the Voice

أيا ما كان ميل المغنين نحو الذكورة أو الأنوثة، فإن ذلك يبدو أنه يعتمد على عمق أصواتهم. إن الطابع الصوتي المميز للصوت الإنساني هو محصلة للعمليات التشريحية التي توجهها الهرمونات الجنسية. إن كل الأطفال

يمتلكون أصواتا من طبقة السوبرانو أو «الكرنترالطو» [4] حتى يصلوا إلى سن البلوغ، حيث تنطلق الهرمونات الذكرية في مجرى دم المراهق الذكر مما يتسبب عنه اتساع في الحنجرة وزيادة في طول الأحبال الصوتية.

على كل حال فإنه خاصة لدى بعض الرجال يتجمد نمو الصوت فيظل محتفظا بهذا الانخفاض على نحو مبتسر (غير ناضج) ربما كنتيجة للتذبذب في الآلية الخاصة بالغدد الصماء التي تتحكم في اتساع الحنجرة (Alexander, 1971). وتكون النتيجة هي هذا الصوت الذكري العجيب الذي نسميه «التينور» [5]. كذلك، فإن هناك أمرا آخر غير مألوف، على نحو مماثل، وربما أكثر إثارة للانتباه، وهو ما يحدث خلال المسار الطبيعي لأحداث الحياة، من الغياب الفعلي لأي تعميق صوتي مع عبور الرجال لمرحلة البلوغ، مما ينتج عنه صوت يسمى Counter-tenor.

لقد كان (المخنثون أو الخصيان) الذين كانوا يحظون بالتقدير الكبير في الموسيقى الكنائسية في إيطاليا منذ قرن أو قرنين هم مجموعة من الذكور البالغين الذين يغنون من طبقة السوبرانو، وقد تم تحويلهم إلى هذه الطبقة من خلال عمليات خصاء سابقة على البلوغ. ويعتبر المغنون من طبقة الكونتر تينور في أيامنا هذه مماثلين صوتيا لطائفة «الكاسترات» أو الخصيان تلك، لكنهم لا يعانون بالضرورة من أي عيب تشريحي واضح.

إن العمليات الهرمونية الدقيقة المسؤولة عن هذه الفئات الصوتية المختلفة ليست عمليات مفهومة على نحو جيد. فحساسية الأنسجة (أي المدى الذي تستطيع عنده الأعضاء «التقاط» آثار الهرمونات)، هي بلا شك أمر مهم، لكن المستويات العليا من هرمونات الذكورة التي تدور في الجسم يبدو أنها ترتبط بدرجة صوتية أكثر انخفاضا، والعكس بالعكس فيما يتعلق بالهرمونات الأنثوية. وقد وجد مويزر ونايشلاج Meuser & Nieschlag (1977) أنه داخل عينة المغنين في الجوقة (مغني الكورس)، توجد لدى المغنين من طبقات الباص والباريتون، نسبة أعلى من هرمون التستوستيرون مقارنة بهرمون «الاوستراديول» Oestradiol (الهرمونات الذكرية والأنثوية على التوالي)، وهي نسبة أعلى من النسبة التي يمتلكها المغنون من طبقة التينور.

فإذا كان نمط الصوت محددا هرمونيا، فإن بعض الخصائص الجسمية والمزاجية المميزة الأخرى قد تكون مرتبطة أيضا بهذا النمط. إن أي شخص

على ألفة بعالم الأوبرا يعرف أن هناك بعض القوالب العقلية النمطية فيما يتعلق بالخصائص الشخصية المميزة للمغنين أصحاب الأنواع المختلفة من الأصوات. وقد قام ويلسون (1984) بفحص هذه الأفكار النمطية أو المغلقة. فأرسل استبيانا إلى كل مغني الأوبرا المحترفين الذين كان يمكن أن يوجدوا في منطقة لندن، بمن فيهم كل النجوم اللامعين في موسمي شتاء 1982 / 1983 في الكوفنت جاردن والأوبرا الوطنية البريطانية. وقد طرحت أسئلة في هذا المسح البحثي حول العمر وبنية الجسم، وأسلوب الحياة، والخبرة والقيم، ومشكلات الأداء، وذلك قبل أن يطلب من هؤلاء المغنين أن يقدموا تقديرات ذاتية لعدد من سمات الشخصية وأن يعطوا تقديرات أيضا للأشخاص الآخرين الذين يكونون على ألفة بهم، (بحيث يكون واحد منهم ممثلا لكل نمط صوتي، كما يوجد شخص آخر من الذكور وشخص من الإناث من غير المغنين). وتم تحليل الدرجات بعد ذلك في ضوء نمط الصوت. وقد وجد أن المغنين منخفضي الصوت كانوا أكثر طولا من زملائهم المغنين الأعلى صوتا من الجنس نفسه (الجدول 1/9). وقد كان هذا الفرق ملحوظا أكثر في حالة النساء، فالنساء من طبقة الميتزو كن أطول من النساء من طبقة السوبرانو بحوالي ثلاث بوصات تقريبا، لكن الباريتون (من الرجال) كانوا أطول بحوالي بوصة ونصف فقط من المغنين من طبقة التينور. كذلك كان المغنون أصحاب الأصوات الأكثر انخفاضا أثقل وزنا، ولكن ليس بالقدر المتوقع نفسه على أساس هذا الطول الزائد المميز لهم. وعند مقارنة هذه الأرقام الخاصة بالوزن بمعايير نسب الوزن للطول البريطانية، وجد أن مغنيات السوبرانو لديهن وزن زائد مقداره ستة أرطال (في المتوسط)، بينما كان لدى المغنيات من طبقة الميتزو رطل واحد فقط زيادة، ولدى المغنين من طبقة التينور 1,4 رطلا ومن طبقة الباريتون 12 رطلا. وهكذا، فإنه باستثناء المغنيات من طبقة الميتزو، يميل المغنون إلى أن يكونوا من أصحاب البناء الجسمي المتين. هذا على رغم أنهم ربما لم يكونوا شبيهين بتلك «الدبابات» الضخمة كما شاع الأمر في إدراك الجمهور لهم بشكل عام.

وقد ظهر أيضا، بما يتفق مع الفكرة النمطية السائدة، أن كانت المغنيات من طبقات السوبرانو، والمغنون من طبقة «التينور» أكثر قصرا من حيث

الطول وأكبر امتلاء من حيث الجسم مقارنة بزملائه من الجنس نفسه الأكثر انخفاضا في الصوت. وعلى الرغم من هذا، فإن هؤلاء المغنين من طبقة التينور (الناجحين إلى حد كبير) وبهذا الطول الذي وصل إلى خمس أقدام وعشر بوصات لا يمكن اعتبارهم من قصار القامة.

وقد ذكر أصحاب الأصوات الأكثر ارتفاعا أن حالة الرهبة من خشبة المسرح تتكرر كثيرا لديهم، وقد كان أداؤهم متغيرا من مناسبة إلى المناسبة التي تليها، كما كانوا ميالين للغرور أكثر. لقد كان المغنون من طبقة «التينور» يفتقرون دائما إلى وجود الهاديات الموجهة لهم، وذلك لأنهم لا يكونون على الخشبة في الوقت المناسب. ومع ذلك، فقد كانوا أكثر ميلا للاعتقاد بأن مواهبهم لا تعطى حقها المناسب من التقدير. وتتسق هذه الفروق مع التراث الفولكلوري (أو الأفكار الشعبية) الشائعة داخل مجال الأوبرا، الذي يتعلق بتلك النزعات «الهيستيرية» المميزة للمغنين أصحاب الأصوات المرتفعة، ولكن على افتراض أن أحجام أجسام العينات التي أجريت عليها هذه الدراسة كانت متاحة، فإن هذه الفروق ليست ثابتة من الناحية الإحصائية. هناك فرقان آخران دالان إحصائيا، ومثيران للاهتمام من الناحية النظرية، فقد ذكر المغنون من طبقة الباريتون أنهم كانت لهم علاقات عاطفية خلف الكواليس مع زميلاتهم الفنانات، أكثر مما كانت عليه الحال بالنسبة للمغنين من طبقة التينور، كذلك فقد كان المغنون من طبقة الباريتون دائما عاقدين العزم على النجاح في عملهم مهما كانت الخسائر. وحيث إن طاقة الحياة (الليبيدية) والطموح هما على نحو مألوف أو معتاد من الخصائص المميزة للذكور، فإن هاتين النتيجتين تتسقان مع النتيجة التي ظهرت على عينة ألمانية والخاصة بنسبة الهرمونات الذكرية/ الأنثوية الأعلى لدى الرجال أصحاب الصوت العميق [6].

لقد طلب إلى هؤلاء المغنين أن يرتبوا الجوانب المختلفة من حياتهم في ضوء القيمة التي يعطونها لكل جانب. وقد وضع معظم المغنين «الأوبرا» على رأس اهتماماتهم من حيث الأهمية، ثم جاءت «الأسرة» في المرتبة الثانية. أما المغنيات من فئة السوبرانو وهن فقط اللاتي وضعن «الأسرة» على أنها أكثر أهمية من الأوبرا، وإن كان ذلك قد تم على نحو هامشي أو طفيف. وجاءت الأنماط الأخرى من الموسيقى في المرتبة الثالثة بالنسبة

جدول رقم (9/1)

ويوضح متوسط الدرجات بالنسبة لأنماط الصوت الأربعة على المتغيرات التي قررت ذاتيا، والخاصة بالجوانب الجسمية والخلفية الأسرية والأداء. ويظهر الجدول أن المغنين أصحاب الأصوات الأكثر انخفاضا هم الأطول والأكثر استقرارا، والأكثر ميلا إلى تكوين علاقات جنسية مع زميلاتهم من المغنيات مقارنة بالمغنين أصحاب الصوت المرتفع.

1 ـ العمر.	33 , 30	31 , 36	38 , 69	36 , 00
2 ـ الخبرة (بالسنوات).	11 , 49	9 , 15	15 , 54	13 , 38
3 ـ الطول (بالبوصات).	64 , 43	(**)67 , 36	70 , 00	(**)71 , 43
4 ـ الوزن (بالأرطال).	135 , 42	140 , 86	170 , 64	(**)176 , 3
5 ـ محيط الترقوة (أو الياقة) بالبوصات.	14 , 00	(*)14 , 50	16 , 00	(*)16 , 76
6 ـ رهبة خشبة المسرح.	2 , 05	1 , 93	1 , 92	1 , 62
7 ـ الأداء المتفاوت.	1 , 44	1 , 29	1 , 54	1 , 24
8 ـ العناد أو التشبث بالرأي.	1 , 02	0 , 92	0 , 92	0 , 90
9 ـ الاستمتاع بالاستحسان.	2 , 56	2 , 36	2 , 39	2 , 48
10 ـ الولع بالجدل.	1 , 44	1 , 39	1 , 46	1 , 52
11 ـ الاهتمام الجنسي بالمغنين الزملاء.	1 , 98	2 , 07	2 , 23	2 , 24
12 ـ عدد العلاقات العاطفية.	1 , 54	1 , 57	1 , 46	(**)1 , 95
13 ـ الإصرار على النجاح.	1 , 81	1 , 63	1 , 31	(**)2 , 05
14 ـ الاعتقاد بأن موهبته لا تعطى حقها من التقدير.	2 , 19	2 , 21	2 , 23	1 , 95
15 ـ الافتقار للعلامات الهادية.	1 , 12	1 , 29	1 , 54	1 , 24

(*) تشير إلى أن الدلالة أكبر من 5 , 05

(**) تشير إلى أن الدلالة أكبر من 0 , 01 على اختبار «ت» الخاص بدلالة الفروق بالمقارنة بين المغنين من النوع نفسه على نمط الصوت الآخر. وحيث إن وحدات القياس لم تكن محددة، فإن البنود قد أعطيت درجات تترواح ما بين)المستوى الأدنى) و3 (المستوى الأعلى).

للمجموعات الأربع المشتركة في هذه الدراسة، ثم جاء «الجنس» في الموضع التالي، وقد انعكس هذا النظام بالنسبة للرجال، فقد جاء «الجنس» في المرتبة الثالثة و«الموسيقى» في المرتبة الرابعة. وقد كان «الدين، والسفر، والرياضة البدنية» أقل في أسبقيتها بالنسبة لكل المجموعات، هذا على رغم أن الرجال قد وضعوا الدين في النهاية، بينما اعتقدت النساء أن الرياضة البدنية هي الأقل أهمية.

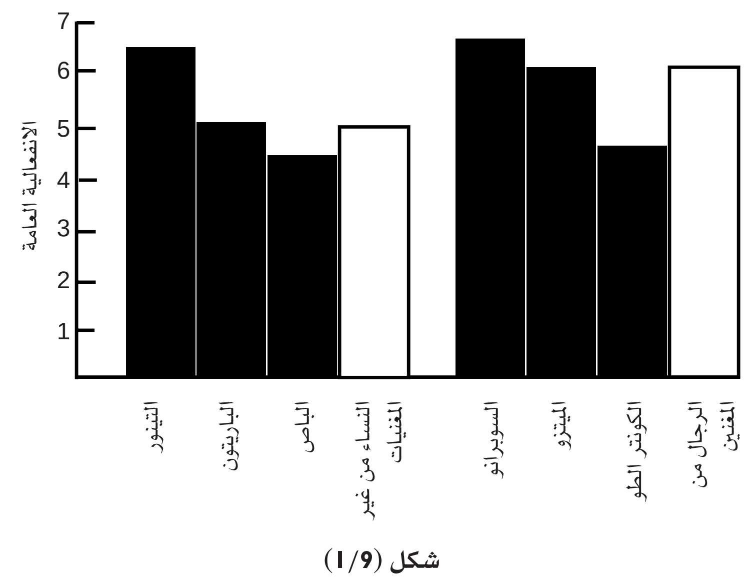
تكشف مثل هذه الأنماط القيمية عن فروق جنسية تقليدية (نمطية)، وحيث يكون الرجال مغرمين أكثر بالجنس والرياضة، بينما النساء أكثر اهتماما بالأسرة والدين، وقد يؤخذ الاهتمام الأكبر بالأسرة لدى مغنيات السوبرانو، مقارنة بالمغنيات من طبقة الميتزو، كإشارة إضافية إلى الأنوثة التكوينية المميزة للنساء ذوات الأصوات الأكثر ارتفاعا.

توحي التقديرات الذاتية حول الشخصية بأن المغنين أصحاب الأصوات الأكثر ارتفاعا من الجنسين هم أكثر انفعالية، وغير جديرين بالثقة أو الاعتماد عليهم، وأكثر غرورا وإعجابا بأنفسهم، ويصعب إرضاؤهم، وطائشون، مقارنة بالمغنين أصحاب الأصوات الأكثر انخفاضا.

وفيما يؤيد فرض الهرمون، وضع المغنون أصحاب الأصوات الأكثر ارتفاعا تقديرات ذاتية لأنفسهم على نحو مباشر ، على أنهم أكثر أنثوية وأكثر انخفاضا في طاقاتهم الجنسية مقارنة بالمغنين أصحاب الصوت الأكثر انخفاضا. كذلك قدر المغنون من طبقة الباريتون أنفسهم باعتبارهم أقل إخلاصا مما كانت عليه الحال بالنسبة للمغنين من طبقة التينور (وبما يتفق مع ما ذكروه من وجود علاقات عاطفية أكثر مع زميلاتهم من الفنانات). وتميل التقديرات المعطاة من جانب مغنين آخرين فيما يتعلق بأصدقائهم في الأوبرا إلى تأييد الدليل الناتج من التقديرات الذاتية، والخاص بوجود «هيستيريا» ما لدى المغنين والمغنيات من طبقتي التينور والسوبرانو.

ويظهر لنا الشكل (1/9) العلاقة بين الانفعالية ونمط الصوت مثلا.

وقد أظهرت المقارنات مع المجموعات الضابطة أن الأشخاص من غير المغنين يقعون داخل المدى الخاص بالمغنين المرتفعين والمنخفضين في أصواتهم، وذلك بالنسبة لسمات عدة (كالانفعالية مثلا)، لكن عند مقارنتهم بالمغنين ككل أو كمجموعة كان غير المغنين أقل انبساطية، وأقل غرورا،



شكل (1/9)

ويوضح متوسطات تقديرات الحالة الانفعالية العامة الخاصة بالمغنين والمغنيات الذين ينتمون إلى ست فئات صوتية من الذكور والإناث، وكذلك مجموعات المقارنة الضابطة من غير المغنين. ويلاحظ أنه داخل كل جنس (ذكر / أنثى) يميل المغنون أصحاب الأصوات العالية إلى أن يكونوا هم الأكثر من حيث الانفعالية العامة.

وأكثر ذكاء، وأكثر إخلاصا، وأقل تهورا.

وهكذا فقد صُدِّق في هذه الدراسة على تلك الفكرة النمطية السائدة عن مغني الأوبرا الذين ينظر إليهم من خلالها على أنهم استعراضيون ومتعجرفون وطائشون، ومتبلدو الذهن إلى حد ما، بينما كانت النتيجة الخاصة بوجود سمات عقلية وجسمية ذكورية أكثر لدى المغنين أصحاب الأصوات الأكثر انخفاضا، هي نتيجة متسقة مع الفرض الهرموني سالف الذكر.

إن الصلة بين نمط الصوت وبناء الجسم والشخصية، ربما كانت صلة راجعة إلى هرمونات ما قبل الولادة. ويوجد الآن العديد من الدلائل التي تشير إلى أن الهرمونات الجنسية المنتشرة (أو الدائرة في الجسم) خلال مراحل ارتقاء الجنين لها قوة تؤثر من خلالها في التوجه الجنسي، وفي السلوك النمطي المميز للنوع خلال الرشد، وربما يكون ذلك ممكنا من خلال

التأثير في الطريقة التي يرتقي من خلالها الهيبوثلاموس Hypothalamus أو المهاد التحتاني [7] وغيره من أبنية المخ لدينا Ellis and. Ames, 1987.

ليس مما يدعو للدهشة، إذن، أن نجد عمق الصوت (الذي هو خاصية جنسية مميزة) متضمنا في مثل هذه العلاقات المشتركة التي أشرنا إليها. وقد أكدت العوامل التكوينية التي تربط الهرمونات الجنسية مع نمط الصوت في دراسة ليستر Lyster (1985). فقد وجد أن عينة من المغنين من طبقة التينور بلغ عددها 48 فردا كان لهم أخوات من الإناث أكثر من الإخوة الذكور (52 في مقابل 31)، بينما كانت عينة من مغني «الباص» بلغ عددها 61 فردا كان لديها عدد من الإخوة الذكور يكاد يصل إلى ضعف عدد ما لديها من الأخوات الإناث (77 في مقابل 46)، وقد كان تفسيره لهذه النتيجة يقول إن الهرمونات الجنسية الموجودة لدى الوالدين تؤثر في احتمالية ميلاد الأطفال الذكور والإناث. وليس من الواضح لماذا ينبغي أن يكون الأمر هكذا، لكن النتيجة الخاصة بالمغنين قد ترتبط بملاحظة أكثر تبكيرا قدمها «ليستر» وقال من خلالها: إن الغطاسين divers في البحار العميقة يولد لهم عدد من البنات يبلغ ضعف ما يولد لهم من الأبناء الذكور. وكان الاقتراح المفسر هنا يقول إن ضغط الماء قد يقلل من قدرة الخصيتين على إنتاج هرمون الذكورة «التستوستيرون».

من المحتمل، كذلك، أن تكون هرمونات الأم ذات تأثير بارز. وقد قرر جرانت Grant (1990) أن الأمهات المسيطرات يزداد لديهن احتمال أن يلدن أبناء من الذكور أكثر من الإناث.

«صحيفة بيانات الشخصية» الخاصة بالمؤدين

Personality profiles of performers

كما ذكرنا، فإن معظم الدراسات الخاصة حول الممثلين قد تبنت أساليب تحليلية نفسية ذات صدق مشكوك في صحته، كما كانت الدراسات الواقعية حول شخصية الممثلين دراسات قليلة على نحو واضح. وقد قرر إيزنك وإيزنك Eysenck & Eysenck (1975) أن الممثلين يميلون عموما لأن يكونوا انبساطيين وانفعاليين. بينما وجد فيشر وفيشر أن المؤدين (الذين كان معظمهم من الهواة) يتسمون بالاندفاعية والاستعراضية. ووجد ستاسي

وجولدبرج Stacey & Goldberg (1953) أن الممثلين المحترفين كانوا متأملين وانطوائيين واكتئابيين، مقارنة بالطلاب الذين كانوا مازالوا يدرسون التمثيل، مما يوحي بأن الخبرة قد تبلد الشخصية أو تقلل من رهافة إحساساتها إلى حد ما.

وقد قارن هاموند وإيدلمان (1991) بين 51 ممثلا نشطا محترفا و58 من الممثلين الهواة و52 من غير الممثلين، وباستخدام استخبار (استبيان) إيزنك للشخصية ومقياس روزنبرج لاعتبار الذات Rosenberg self-esteem scale، ومقياس مارلو كراون للجاذبية الاجتماعية Marlow-Crowne social Desirability scale ثم بعض المقاييس الخاصة بالوعي بالذات ومراقبة الذات self-monitoring، والانشغال بمدى الملاءمة والخجل، والقابلية الاجتماعية.

وقد ظهر الممثلون باعتبارهم الأقل خجلا، والأكثر قلقا من الناحية الاجتماعية، مقارنة بمجموعة غير الممثلين، كما أنهم كانوا الأكثر انبساطية إلى حد ما. وكان الممثلون كذلك أكثر وعيا بذواتهم على نحو شديد الخصوصية، كما أظهروا حساسية أكبر للسلوك التعبيري الخاص بالآخرين أكثر مما أظهر ذلك غير الممثلين.

وقد جاء الممثلون الهواة في منزلة بين المنزلتين، ما بين الممثلين المحترفين وغير الممثلين، على معظم الخصال. وتشتمل هذه الدراسات على قدر ضئيل من المعلومات المؤيدة للصورة النمطية شديدة السلبية (ذات الصبغة النفسية المرضية)، والتي قيل إن المحللين النفسيين قد اكتشفوها فيما يتعلق بالممثلين. لقد وجد هاموند وإيدلمان (1991) أن درجات الذهانية والعصابية الخاصة بالممثلين كانت أعلى، إلى حد ما، من درجات غير الممثلين، لكنها هذه الدرجات كانت مازالت تندرج ضمن الحدود السوية.

تعتبر الدراسات الواقعية حول الموسيقيين والمغنين والراقصين مماثلة في ندرتها للدراسات التي أجريت على الممثلين.

فقد قام كيمب Kemp (1982) بدراسة على 688 من طلاب الموسيقى و202 من الموسيقيين المحترفين. واستخدم في دراسته هذه مقياس كاتل المسمى Cattel's 16 PF[8]، وذكر: أنه بالمقارنة بغير الموسيقيين، كانت هاتان المجموعتان تميلان لأن يكون أفرادهما من الانطوائيين (أي أكثر تحفظا، ورصانة واكتفاء بذواتهم)، ومن القلقين (أي غير متزنين انفعاليا، والهيابين

أو الخائفين ومتوترين). وقد تحدث بيباريك piparek (1988) أيضا عن ذلك النزوع الخاص نحو عدم الاتزان الانفعالي لدى الموسيقيين. وقد أجرى هذا الباحث دراسته على 24 عضوا من أعضاء «أوركسترا ڤيينا السيمفوني». واستخدم المقابلات الشخصية وبعض الاختبارات الإسقاطية، ووجد أن درجات العصابية كانت تزيد بنسبة 5٪ لدى هؤلاء الموسيقيين مقارنة بغيرهم من غير المحترفين الذين درسهم. وقد قارن كيمب (1980) شخصيات العديد من العازفين الموسيقيين باستخدام مقياس «كاتل» سالف الذكر، وذلك بالنسبة لعينة من طلاب الموسيقى بلغ عددها 625 طالبا وطالبة تتراوح أعمارهم ما بين 18 25 سنة. وقد وجد أن عازفي آلات النفخ النحاسية كانوا هم الأكثر انبساطية، وبشكل جوهري يفوق أقرانهم من العازفين الآخرين (وقد كانوا يبدون أكثر مرحا وانطلاقا وأكثر اعتمادا على الجماعة)، وكانوا أيضا أقل حساسية (أي أكثر واقعية من الناحيتين المزاجية أو العقلية taugh-minded).

كذلك، قرر دافيس Davies (1978) وجود نتائج مماثلة من دراسته التي قام بها على عينة من عازفي أوركسترا جلاسجو السيمفوني، وباستخدام بطارية (مجموعة اختبارات) إيزنك للشخصية. فقد وجد أن عازفي آلات النفخ النحاسية كانوا الأعلى على بعد الانبساطية والأقل على بعد الانطوائية، بينما كان عازفو الآلات الوترية هم الأعلى على بعد الانطوائية (على كل، فقد كانت درجات الإناث أعلى بشكل عام من درجات الذكور على بعد الانطوائية، وقد تكون الحقيقة الخاصة بوجود عدد أكبر من عازفي آلات نفخ نحاسية من الذكور وعدد أكبر من عازفات الآلات الوترية هناك، هي التي تفسر جزئيا تلك النتيجة الخاصة بالعصابية).

وقد ظهرت علامات أكثر على المشكلات النفسية التي يواجهها فنانو موسيقى «البوب» وموسيقى «الجاز». فقد استخدم ويليس وكوبر Willis & Cooper (1988) مقياس إيزنك للشخصية EPQ [9]، ووجدا أن درجات العصابية كانت هي الأعلى لدى هذه العينة مقارنة بأي مجموعة مهنية أخرى ذكرت في كتيب الاختبار، وقد كانت هذه الدرجات الخاصة بالعصابية أعلى، على نحو خاص، بالنسبة لعازفي الجيتار حيث كان متوسط درجاتهم 16,90، وبالنسبة لعازفي البيانو أيضا حيث كان متوسط درجاتهم 14,72، ظهرت درجات مرتفعة تماما على الذهانية أيضا (خاصة لدى عازفي الجيتار

حيث كان المتوسط 4,90 درجة، ولدى عازفي الدرامز حيث كان المتوسط 4,50 درجة). وقد كان ويليس وكوبر غير قادرين على القول ما إذا كانت نتائجهما هذه تعكس الشخصية الداخلية الخاصة بهؤلاء العازفين أم تعكس الضغط النفسي الذي يحدث لهم في مهنتهم.

يظهر راقصو الباليه أيضا علامات دالة على وجود الضغط النفسي في درجات الشخصية الخاصة بهم، فقد درس بيكر (Bakker, 1988) عينة من طلاب الباليه تتراوح أعمارهم بين 11 و16 سنة (وكانوا جميعهم من الإناث)، وقارن بينهن وبين عينة ضابطة من غير الراقصات، وذلك على تشكيلة متنوعة من الاستبيانات المقننة. وقد وجد أن هؤلاء الراقصات كن الأقل فيما يتعلق بتقدير الذات مقارنة بعينة غير الراقصات، كما كان لديهن مفهوم ذات سلبي حول أجسادهن. وقد كن أيضا أكثر انطوائية، وأكثر قلقا، وأكثر توجها نحو الإنجاز. وقد فسرت هذه النتائج في ضوء ذلك التفاعل الخاص بين عملية الاختيار الذاتي self-selection بالنسبة لسمات مثل الحساسية والطموح، وهي السمات التي يمكنها أن تعزز النجاح في الرقص وبين الضغوط التي تفرض على الراقصات الصغيرات من خلال نظام دقيق يتطلب تعلم الباليه.

وحيث إن جانبا من وظيفة الراقص يتمثل في السماح بالتعبير عن المشاعر، فقد افتُرِض أن الانفعالية العالية لن تكون بالضرورة ضارة بالأداء، بل إنها أيضا قد تكون مفيدة في بعض النواحي.

ويمكن الربط بين انطوائية راقصات الباليه والحقيقة القائلة إن الباليه في جوهره هو نشاط منفرد أو متوحد، يتطلب قدرا كبيرا من التدريب المنظم. أما أنماط الراقصين الآخرين الأكثر اجتماعية وتحررا من الضوابط، فهم يميلون لأن يكونوا من الانبساطيين.

في دراسة تتبعية أخرى استمرت سنتين اختبر خلالها بيكر (1991) مجموعة طالبات الباليه، كي يرى ما إذا كانت شخصياتهن قد تغيرت نتيجة لتعلمهن الباليه. وقد بحث أيضا عن الفروق في الشخصية بين هؤلاء الطالبات اللاتي انقطعن عن مواصلة تعلمهن للباليه وهؤلاء اللائي استمررن في تعلمهن من خلال مسار مهني احترافي. وقد أكدت النتائج التي توصل إليها هذا الباحث أن راقصات الباليه هن الأكثر انطوائية

وانفعالية وتوجها نحو الإنجاز، وهن أيضا الأقل في تقديرهن لذواتهن مقارنة بالمجموعة الضابطة من غير الراقصات. لكن الفروق بين الراقصات اللاتي واصلن تعلم رقص الباليه واللائي انقطعن عنه كانت فروقا طفيفة. ولذلك استنتج بيكر أن سمات الشخصية المميزة على نحو نمطي، لراقصات الباليه هي سمات ترجع أساسا إلى الاختيار الذاتي. بمعنى آخر فإن الثقافة الفرعية الخاصة براقصات الباليه تجتذب طالبات ذوات نمط شخصية خاص. هذا على رغم أن عمليات الاختيار والتعلم داخل هذه الثقافة الفرعية قد تدعم مثل هذه المجموعة من السمات الشخصية النمطية إلى حد ما.

تعتبر دراسة مارشانت هيكوكس وويلسون Marchant-Haycox & Wilson (1992) أكثر الدراسات التي أجريت حول شخصية الفنانين المؤدين شمولا. فمن أجل أن تكون المقارنة ممكنة بين بعض هذه الأنماط المختلفة من المؤدين وبعضها الآخر، من ناحية وبينها وبين الجمهور العام من ناحية أخرى، اختبرت عينات من الممثلين والموسيقيين والمغنين والراقصين وذلك على اختبار إيزنك للشخصية المسمى Eysenck personality profiler، الذي يوفر للباحثين مدى واسعا يشتمل على 21 سمة من سمات الشخصية.

وقد أكمل أفراد هذه العينات كذلك قائمة خاصة بالمشكلات الجسمية النفسية psychosomatic، بحيث يمكن فحص مستويات الضغط النفسي، وكذلك متعلقات الشخصية المرتبطة بها، والتي تجعل المرء أكثر عرضة للضغوط.

وقد تأكد التوقع القائل إن الأنماط المختلفة من المؤدين يمكن التمييز بينهم بناء على شخصياتهم المختلفة. (الجدول رقم 2/9). كما ثبت أنه على الرغم من أن الفنانين المؤدين يميلون، كمجموعة كلية، إلى أن يكونوا انطوائيين وسريعي الانفعال (مقارنة بالمجموعة الضابطة من غير الفنانين)، فإن مثل هذا الوصف العام قد يخفي بعض الفروق المهمة. فالممثلون مثلا ظهر أنهم نسبيا، أكثر انبساطية وأكثر ميلا للمغامرة (وأنهم على نحو خاص يكونون تعبيريين، ودوجماطيقيين (جامدين فكريا) وعدوانيين وغير قادرين على الشعور بالمسؤولية، مقارنة بأفراد المجموعة الضابطة الآخرين من غير الفنانين). وكانت مجموعة الراقصين هي أكثر المجموعات فقدانا للاتزان الانفعالي، فقد كانوا على نحو خاص غير سعداء، وقلقين، ويعانون من

توهمات مرضية زائدة، ويفتقدون الشعور بالتقدير الخاص للذات أو الشعور بالاستقلال أكثر (أي ميلا للاعتماد على الآخرين). وكانت مجموعة الموسيقيين، نسبيا، مجموعة من الانطوائيين وغير المغامرين، مجموعة تبدو كأنها قد كيفت نفسها مع المتطلبات العملية الخاصة بمهنة شاقة وغير ساحرة. وتمتزج سمات المجموعات الثلاث السابقة لدى مجموعة المغنين، حيث إن فنهم الخاص يعتمد في الواقع على فنون هذه المجموعات الثلاث على نحو مماثل تقريبا. لقد ذكر حوالي ثلث الممثلين والمغنين والراقصين أنهم عانوا من قلق الأداء في أكثر من مناسبة، وقد كان هذا الأمر صحيحا بالنسبة لنسبة 47٪ من الموسيقيين. وقد عانت مجموعات المؤدين كلها، ما عدا الممثلين، من آلام الكتف المتواصلة الخفيفة، وبشكل يفوق الحالة لدى المجموعة الضابطة من غير الفنانين وعلى نحو جوهري. أما ما عدا ذلك فلم تكن هناك فروق مثيرة للاهتمام بين المؤدين وغير المؤدين باستثناء الفرق الخاص بالاكتئاب، الذي ظهر أن الراقصين يبتلون به على نحو خاص. (لقد ذكر 47٪ منهم وجود هذا العرض لديهم).

لقد تم التنبؤ بالأعراض المميزة للضغط النفسي من خلال سمات الشخصية. فعلى سبيل المثال: كانت أعراض الاكتئاب والشعور بالفزع والصداع النصفي ترتبط بالانفعالية العامة (التي يطلق عليها أحيانا اسم «العصابية») وكانت آلام الكتف الخفيفة ترتبط بالانطواء. وربما لن يكون مثيرا للدهشة أن نجد أن ذلك الميل العام للمغامرة كان يرتبط بتعاطي الكحوليات وأمراض الكبد.

لقد فسر مارشانت هيكوكس وويلسون (1992) نتائجهما هذه باعتبارها تعكس نوعا من الاختيار الذاتي الذي يتمثل في اختيار مهنة معينة، كما أن هذا الاختيار الذاتي غالبا ما يتحد مع الخصائص المطلوبة للبقاء والتقدم داخل المهنة، إضافة إلى ردود الأفعال التي يبديها المؤدون في مواجهة الضغوط النفسية الخاصة التي فرضها أسلوب حياة المؤدين عليهم.

مصادر الضغط النفسي Sources of Stress

ترتبط الكثير من مظاهر الضغوط النفسية التي يبديها الممثلون والمغنون والراقصون والموسيقيون، بلا شك، بالطبيعة الدقيقة المليئة بالتنافس الخاصة

بمهنهم. إنه يكون عليهم، وعلى نحو متكرر، أن يعملوا على مدى ساعات طويلة من العمل الذي قد لا يشتمل على علاقات اجتماعية حميمية مع الآخرين.

كما قد يتطلب الأمر منهم أن ينتقلوا خلال مناطق جغرافية عدة كي يحتفظوا بعملهم، ونادرا ما يستطيعون الاسترخاء، وذلك لأنهم يكونون واقعين تحت سطوة عملية التفحص الدائمة من جانب الجمهور والنقاد والمنتجين، كما أنهم في كثير من الأحوال لا تدفع لهم أجور كافية، ويعاملون من جانب مستخدميهم ومن جانب الجمهور العام على أنهم مجموعة من

جدول رقم (2/9)

يوضح السمات الخاصة التي حصل كل نمط من أنماط الفنانين المؤدين على أعلى الدرجات، وذلك بالنسبة للفروق بينهم وبين المجموعة الضابطة من غير المؤدين.

الممثلون		الراقصون		الموسيقيون	
تعبيريون	1,01 (*)	غير سعداء	1,15	خاملون	0,78
متأملون	0,93	قلقون	1,04	خاضعون	0,73
لديهم مشاعر بالذنب	0,83	لديهم توهمات زائدة	0,90	غير ميالين للمغامرة	0,70
دوجماطيقيون	0,68	رقيقو المشاعر	0,82	غير طموحين	0,63
عدوانيون	0,66	معتمدون	0,76	غير اجتماعيين	0,61
غير قادرين على تحمل المسؤولية	0,64	لديهم مشاعر نقص	0,75	غير متعاطفين مع الآخرين	0,42
		وسواسيون	0,56	متحكمون في مشاعرهم	0,38
مندفعون	0,45	حذرون	0,54		

المصدر : Marchant - Haycox and wilson,1992

(*) تقوم الدرجة المعيارية على أساس الفرق بين هذه المجموعات والمجموعة الضابطة وقسمته على الانحراف المعياري الخاص بالمجموعة الضابطة (فمثلا، كان الممثلون هم الأكثر ارتفاعا في التعبيرية في المتوسط من المجموعة الضابطة بما يزيد عن انحراف معياري واحد). (المؤلف).

- ملحوظة: كانت مجموعة المغنين تقع ما بين الممثلين والمجموعتين الأخريين على كل السمات فيما عدا «الميل إلى المغامرة»، (وهي السمة التي كان الموسيقيون هم الأكثر امتلاكا لها تقريبا. (المؤلف).

المتشردين الرحل (Recinello, 1991).

تزدحم هذه المهن بعدد كبير من الأفراد على نحو مزعج، ومن الممكن أن تكون هناك نسبة مرتفعة من المؤدين عاطلة عن العمل في أي وقت من الأوقات، كما أن الرفض الذي يواجههم في قاعات الاستماع والتمثيل هو من الأمور المتكررة بالنسبة لهم. ويعتقد أن مثل هذا الضغط المتواصل من الممكن أن تتولد عنه درجة ما من الشعور بعدم الأمان (Philiphs, 1991). إضافة إلى ما سبق، فإن هناك مصادر عدة للضغط الجسمي المباشر، فآلام الكتف الخفيفة المستمرة ترتبط دون شك بزملة أعراض الاستعمال الزائد "Overuse" syndrome، أو فرط الاستعمال، وهي مشكلات تنشأ عن استخدام مجموعة العضلات نفسها على فترات طويلة من التدريب والأداء مما يؤثر في حوالي 50٪ من العازفين على الآلات الموسيقية Fry, 1986, Lockwood, 1989 (انظر الجدول 3/9).

يكون المغنون في حالة قلق دائم فيما يتعلق بالتقلصات الخاصة بالتهاب الحنجرة، أو تلك الأورام الصلبة التي قد تحدث في أحبالهم الصوتية، والتي قد تنهي مسيرتهم المهنية تماما. ويعتمد الراقصون على أجسامهم تماما كأدوات أو آلات للعمل. وقد يكون هناك «بند خاص بالوزن» في عقودهم التي يوقعونها مع أصحاب العمل، يشترط عليهم التحكم الدائم في هذا الوزن من خلال نظام حمية (ريجيم) قاس (MacDonald, 1991).

إن القيود الخاصة بالحمية، وكذلك الكفاح الدائم من أجل أن يحافظ المرء على مظهره المناسب، قد يساهمان معا في ذلك الحدوث المرتفع لحالات الاكتئاب لدى الراقصين.

لقد كان الموسيقيون الذين درسهم مارشانت هيكوكس وويلسون (1992) من العازفين للموسيقى الكلاسيكية، وهم ينتمون إلى أوركسترات مثل أوركسترا لندن السيمفوني، وقد يفسر هذا، ذلك الاتجاه الانطوائي إلى حد ما، والمرتبط بالبراعة في العمل أيضا، والذي جد لديهم. وقد لوحظت أنماط مختلفة، نوعا ما لدى الموسيقيين من عازفي موسيقى «البوب» و«الجاز» في الدراسة التي قام بها «ويليس» و«كوبر» (1988)، ويبين الجدول (4/9) مصادر الضغط النفسي التي ذكرها 20٪ من عينة الموسيقيين الذين شاركوا في دراسة «ويليس وكوبر» هذه. وتظهر مشكلات عدة في هذه

جدول رقم (3/9)

ويوضح بعض أعراض زملة «فرط الاستخدام» كما ذكرها فراي (1986).

1 ـ عنق عازف الكمان	ألم ناجم عن الساعات الطويلة من الإمساك بآلالة تحت الذقن، وتعتبر إصابات عضلات وأوتار اليد والساعد من الإصابات المتكررة لدى عازفي الكمان.
2 ـ ظهر عازف التشيللو	هناك ألم عند أسفل الظهر يرتبط بجلوس عازف التشيللو جلسة مقيدة الحركة لفترة طويلة من الزمن.
3 ـ العمود الفقري للعازف على آلة الكونتر باص	الألم الخفيف المستمر في الظهر هو من الأمور المألوفة منذ المراحل المبكرة من الحياة المهنية لعزف الباص، وعادة ما يمكن التحكم في هذه الآلام من خلال تمارين للعمود الفقري ورياضة كمال الأجسام.
4 ـ إصبع إبهام عازف الكلارينيت وعازف الأبوا (أو المزمار)	ينجم الألم بسبب الجهد الزائد الواقع على إصبع إبهام اليد اليمنى خلال العزف.
5 ـ أيدي العازفين على آلة الباسون (أو الفاجوت)	حيث ترجع أضرار الاستخدام الزائد إلى التعديل الدائم لميل وتغير وضع الآلة بعيدا عن وضعها المستوي على سطح الأرض، في الأجزاء دقيقة الأطراف منها.
6 ـ كوع ـ أو مرفق ـ عازف الفلوت	حيث يكون الذراع الأيمن، وكذلك العمود الفقري عرضة للإصابة لدى عازفي الفلوت وعازفي الفلوت الصغير picolo على نحو خاص.
7 ـ آلام الفتاق لدى عازفي البوق والترومبيت	حيث يعاني هؤلاء العازفون من حالات فقدان مؤقتة للقدرة على مواصلة العزف للنغمات المرتفعة، كما يؤدي الضغط المتواصل إلى تفاقم حالات الفتاق والبواسير.
8 ـ الشلل الارتجافي palsy لدى العازفين على آلات النقر	وهي أقل المجموعات عرضة للخطر، لكنها غالبا ما تعاني من آلام في العنق والكتف والأيدي

القائمة المذكورة في الجدول، ومنها المشكلات المرتبطة بالسفر، والتجهيز للعمل، والعمل الليلي، والإنهاك، ونقص التدريب الكافي، والعمل الزائد أو قلة العمل، والمنازعات الفنية والاقتصادية مع الآخرين في العمل. وبافتراض

وجود كل هذه المصادر للضغوط النفسية فعلا، لن يكون مدهشا أن نجد فناني موسيقى «البوب» و«الجاز» يظهرون درجات مرتفعة على بعدي العصابية والذهانية، كما أنهم يدركون أنفسهم باعتبارهم أشخاصا واقعين تحت ضغوط نفسية هائلة.

كذلك ظهرت مستويات تجاوزت المعدل المتوسط من ذلك النمط من الشخصية المسمى «النمط أ» Type A، (وهم الأشخاص المعرضون لأمراض القلب) خاصة لدى عازفي الجيتار وعازفي البيانو والعازفين على لوحة المفاتيح (الكيبورد)، ولدى المغنين وعازفي الآلات الشبيهة بالطبول (أو الدرامز).

على رغم تلك السمعة الخاصة لفناني موسيقى الروك التي ينظر إليهم من خلالها على أنهم يعيشون على المخدرات، وأن الكثير من حالات الموت الشهيرة في هذا المجال إنما ترجع إلى هذا السبب (منهم مثلا چانيس چوبلن Jonis Joblin، وبريان چونز Brian Jones، وچيمي هندركس Jimi Hendrix وسايد ڤيشيوس Sid Vicious... إلخ)، على رغم هذا، فإن ويليس وكوبر لم يجدا انتشارا كبيرا لحالات تعاطي الكحوليات والمخدرات في عينة الدراسة التي قاما بها. لقد كان الحشيش (أو القنب) يستخدم «بضع مرات» أو أكثر من جانب 30٪ من العينة، كما تعاطى الكوكايين ١١٪ من أفراد هذه العينة، وتعاطى الأمفيتامين[11] 4٪ منهم فقط. أما العدد القليل من هذه العينة الذي اعترف بأنه قد حاول حتى أن يتعاطى الهيروين أو عقار LSD على نحو متواز مع تعاطيه الكحوليات، فقد كان عددا مماثلا تقريبا لعدد المتعاطين بين الجمهور العام من غير الفنانين.

لقد كان المؤشران الأساسيان للتنبؤ بضعف الصحة فيما بين فناني البوب هما قلق الأداء وشروط العمل السيئة، والشيء المثير للاهتمام، أن النمط «أ» من الشخصية لم يكن من بين هذين الشرطين [12]، حيث يعاني فنانو موسيقى الجاز على نحو خاص من القلق المرتبط بالأداء، وكذلك من الشعور بأن الجمهور العام لا يفهم موسيقاهم. ومن ناحية أخرى، فإنهم كانوا يستمتعون بعملهم أكثر من الموسيقيين الآخرين، كما أنهم كانوا يستخدمون أساليب مواجهة للأزمات مثل اليوجا والاسترخاء أكثر من غيرهم.

جدول رقم (4/9)

يوضح المصادر الكبرى للضغوط كما ذكرها فنانو موسيقى «البوب».

مصدر الضغط	النسبة المئوية للذين ذكروا أن هذا المصدر يثير الضغط النفسي لديهم بدرجة مرتفعة
1 ـ الشعور بأنه ينبغي عليك أن تصل أو أن تحافظ على المستويات أو المعايير التي حددتها لنفسك في الحرفة الموسيقية.	51,3
2 ـ ألا تعمل الآلات أو التجهيزات بشكل مناسب.	44,8
3 ـ أن يكون عليك قراءة أو عزف مقطوعة معينة تتسم بالصعوبة في حفلة مسجلة أو حفلة ذات أهمية خاصة.	41,8
4 ـ الضيق بسبب نقص الحفلات.	38,6
5 ـ الاضطرار للعزف، بينما لا يكون الوقت المتاح للتدريب أو الإعداد كافيا.	38,2
6 ـ التأثيرات الناجمة عن الضجيج عندما يرفع صوت الموسيقى بدرجة شديدة.	37,4
7 ـ تعريض حياتك للخطر عندما يكون عليك أن تقود سيارتك لمسافة طويلة، بينما تكون مرهقا عقب حفلة معينة.	33,3
8 ـ مواجهة صعوبة في الحصول على تسجيل جيد لأسطوانة أو إيجاد إدارة للتعامل مع فرقتك أو مع مشروعك الموسيقي بشكل مناسب.	32,1
9 ـ الاضطرار إلى إنهاء خدمة أحد العازفين الموسيقيين عندما تكون قائد فرقة موسيقية.	30,5
10 ـ ضغوط الخداع في العلاقات الشخصية (كالزواج مثلا).	30,5
11 ـ الاضطرار إلى العزف بعد السفر لمسافة طويلة.	30,1
12 ـ الشعور بأنه ينبغي أن تكون أكثر شهرة، و/أو أن يدفع لك مال أكثر جزاء عملك.	28,9
13 ـ أن تصل إلى حالة من الصراع كفنان، مع الهيئات الإدارية في مؤسسات التسجيل أو الوكالات المنفذة المشاركة لك في هذه المهنة، لكنها التي لا تشاطرك أيضا أفكارك الموسيقية المثالية.	28,5
14 ـ إجراء جلسات تسجيل أو تدريبات بالنهار، ثم المشاركة في حفلة ليلا.	28,5
15 ـ الانتظار فترات طويلة خلال الحفلة قبل أن يأتي دورك أو يأتي الوقت المناسب الذي تعزف فيه.	27,6

تابع جدول (4/9)

مصدر الضغط	النسبة المئوية للذين ذكروا أن هذا المصدر يثير الضغط النفسي لديهم بدرجة مرتفعة
16 ـ الانتظار لأن تأتي الأموال من حفلة موسيقية أو جلسة تسجيل.	27,2
17 ـ أن تجعل موسيقيين آخرين ينوبون عنك أو يحلون محلك في العمل من خلال إشعارات أو ملاحظات صغيرة تتركها لهم.	27,2
18 ـ أن يكون عليك أن تعزف موسيقى لا تحبها، من أجل أن تكسب لقمة عيشك.	26,4
19 ـ القيام بتجارب أداء أمام آخرين لاختبار البراعة الموسيقية.	24,4
20 ـ العزف في مكان مفتوح حيث تكون الظروف سيئة.	23,5
21 ـ الشعور بالوحدة أو الملل في المدن أو الفنادق التي تكون غريبا عنها خلال رحلة معينة لتقديم بعض الحفلات الموسيقية.	23,2
22 ـ القيام برحلة طويلة لتقديم الحفلات الموسيقية.	23,1
23 ـ الشعور بالتوتر أو العصبية عندما تعزف في استديو للتسجيل باعتبارك موسيقيا يعمل كفترة محدودة.	21,5
24 ـ الاضطرار لمواصلة العمل عندما يكون العمل متاحا وصعوبة الحصول على عطلات.	22,7
25 ـ القلق بشأن ضرورة حضور كل الموسيقيين المشاركين في حفلة معينة في الوقت المناسب.	22
26 ـ الشعور بالضيق بسبب نقص المنح الحكومية والأرباح في مهنة الموسيقى.	22
27 ـ مواجهة الصعوبات الخاصة بآلات يصعب العمل بها لسوء حالتها.	21,5
28 ـ الشعور بالتوتر أو العصبية عند العمل في حفلة حية لفترة محدودة فقط.	21,5
29 ـ الشعور بأن قدرتك على العزف سوف تتخلى عنك أو تنتهي قريبا.	20,4
30 ـ الشعور بأن قدرتك الموسيقية لا تُقدر حق قدرها بسبب جهل الجمهور العام بالموسيقى.	20,3

المصدر: Willis and Cooper, 1988

لقد كان فنانو موسيقى البوب مهمومين أكثر فيما يتعلق بالنجاح التجاري، وأيضا فيما يتعلق بالصراع مع الآخرين العاملين في هذه الصناعة، كالوكلاء العاملين في هذه الصناعة، مثل الوكلاء التجاريين ومدراء مؤسسات التسجيل وغيرهم، وقد كانوا كذلك أكثر ميلا لتعاطي الكحوليات والمخدرات.

لقد كانت مجموعة الموسيقيين العاملة في التسجيلات التي تطرح على نحو تجاري كبير، هي أكثر هذه المجموعات حصولا على المال وأكثر المجموعات شعورا بالأمان، بينما كان الموسيقيون المستقلون وغير المرتبطين بمؤسسات تجارية هم الأكثر شعورا بالضغوط النفسية والأكثر معاناة من سوء الصحة.

وقد خلص هذان المؤلفان في النهاية إلى أن كليات الموسيقى ينبغي عليها أن تقدم مقررات أكثر شعبية في الموسيقى، وأن هذه المقررات ينبغي أن تشتمل على التدريب على حسن التعامل مع الضغوط النفسية، وكذلك كيفية التعامل مع المشكلات التي تنشأ خلال الحياة العملية الخاصة بموسيقى «البوب».

ثمن النجاح The cost of success

على رغم ما قد يبدو من أن الفشل في القيام بأداءات موسيقية ناجحة لإثبات البراعة أمام الآخرين، أو في الحصول على عمل مناسب كفنان مود، قد يكونان من بين أكثر العوامل المسببة للضيق، فإن للشهرة ثمنها أيضا. وإحدى مشكلات الشهرة هي افتقاد الخصوصية. فالمشاهير يشعرون بأنهم دائما مراقبون من خلال الجمهور العام طيلة الوقت، كما أن احتمالية الحديث عن أي علاقات عاطفية لهم في وسائل الإعلام تعمل هذه الاحتمالية على زيادة احتمالية انهيار زواجهم. ويزداد كذلك احتمال حدوث مشكلات زواجية لديهم، وذلك لأن هناك دائما جماعات كثيرة من المعجبات الراغبات في إقامة علاقات مع النجوم ولدوافع عدة، من بينها إمكان بيع هذه القصص الغرامية مع هؤلاء النجوم.

ناقشنا في الفصل الثالث حالات المعجبين المهووسين الذين يتعقبون الممثلين والمغنين المشاهير، وقد يهاجمونهم أيضا بحيث لا يستطيع هؤلاء الممثلون أو المغنون أن يتجاهلوا هؤلاء المعجبين بعد ذلك مطلقا، بل لقد بلغ

هذا الأمر لدى بعضهم حد الرغبة في أن يذكروا على مدى التاريخ باعتبارهم المغتالين لهؤلاء النجوم.

في العام 1982 قاست الممثلة تيريزا سالدانا Teresa Saldana كثيرا عندما تلقت طعنة أوشكت أن تقضي عليها، من رجل زعم بعد ذلك أن الله أراد أن يوحدهما (هذا الرجل وهذه الممثلة) معا في السماء. وفي العام 1988 اكتشف شاب كان متهما بقتل أخيه (غير الشقيق)، وهو يطارد خلسة المطربات: أوليڤيا نيوتن جونز، وشينا أوستن، وشير. وعلى رغم احتجازه بعد ذلك في مؤسسة طبية نفسية فقد استمر في الكتابة إليهن. إن معظم هؤلاء المعجبين غير مؤذين، لكن هناك دائما واحدا منهم أو اثنين يكونان مصدر تهديد أحد مشاهير المؤدين.

يصف «ويليس» و«كوبر» (1988) الجداول القاسية التي تكون مطلوبة غالبا من فرق « الروك» الناجحة خلال رحلاتهم. فمثلا في العام 1964 قام فريق البيتلز برحلة زاروا خلالها الدول الإسكندنافية، وهولندا، وشرق آسيا وأستراليا وأمريكا. وفي أمريكا غنوا في 23 مدينة (وغالبا ما تم ذلك في مساحات مفتوحة كبيرة كالملاعب الرياضية الواسعة مثلا)، وسافروا مسافة تزيد على 600 ميل كل يوم، وقد هجمت عليهم حشود المعجبين بشدة في كل مكان ذهبوا إليه. وفي مدينة سان فرانسيسكو دفعوا من الطائرة مباشرة إلى حجرة تشبه القفص الصلب من أجل حمايتهم، وقد حطمت حشود المعجبين هذه الحجرة عقب أن تركوها مباشرة متجهين إلى مكانهم المنشود التالي. إن هذا هو نموذج واحد فقط للأحداث المميزة لأسلوب الحياة المليء بالضغوط الذي يحيا من خلاله المؤدون من الرتبة العليا. ويعتبر سلوك الشغب بين الجمهور وكذلك حملات وسائل الإعلام الهادفة إلى تشويه سمعة هؤلاء المؤدين من الأمور المنتشرة أيضا.

وقد ينجم عن ذلك كله ضعف الصحة وتعاطي المخدرات، بل حتى الانتحار. لقد وجدت دراسة أجريت على النجوم الذين ماتوا في الولايات المتحدة فيما بين العامين 1964 و1983 وكان عددهم 164 نجما، أن الانتحار كان من الأمور الشائعة لدى هؤلاء المشاهير من المؤدين، وأن نسبة حدوث الانتحار لديهم كانت تعادل أربعة أمثال حدوثه لدى أفراد الجمهور العادي (Hurley, 1988).

بطبيعة الحال، أحيانا ما يكون الفقدان المفاجئ للشهرة مسؤولا عن مشكلات عقلية أكثر من الشهرة ذاتها. فالمؤدون غالبا ما يندفعون بسرعة الصاروخ إلى مصاف النجوم منطلقين من خلفية اجتماعية وأسرية متواضعة، كما أنهم يغادرون هذه القمة أيضا على نحو سريع، بفعل التقلبات السريعة الشائعة في صناعة موسيقى «البوب». ويحدث هذا غالبا بعد أن يكونوا قد اعتادوا أسلوب حياة يتسم بأنه باهظ النفقات أو التكاليف. لقد قال المغني تيني تيم Tiny Tim الذي حظي بالنجومية لفترة قصيرة عند أدائه لعمله المسمى: «المشي على أطراف الأصابع بين زهور الخزامى» Tiptoe through the Tulips قال إنه عندما انحدرت شهرته انهار كل شيء، بما فيه زواجه، وصار ممكنا أن يسخر منه الناس في الشارع بطريقة مهينة. «إنك إذا فقدت عملك» كما قال «فإن الوحيدين الذين يعرفون ذلك هم أصدقاؤك وأسرتك»، أما عندما أفقد عملي، فإن العالم كله يعرف ذلك» (Hurley, 19881).

لقد حددت فيلد Field (1991) الخاصية المميزة للمؤدين على أنها ترتبط بهذه المعاناة المتكررة من «إدمان الحب Love addition». وعلى رغم أنها كانت تتحدث عن سلوك البحث عن الاستحسان أو القبول وعن ذلك التهديد الذي يحيط بحالة تقدير الذات، فإن هذا التراجع المفاجئ للشهرة، مع ما يترتب عليه من نتائج مؤلمة وأحيانا قاتلة، قد يُفهم على نحو جيد إذا نظرنا إليه في ضوء مثل هذه الظروف السابقة.

15 رهبة خشبة المسرح والأداء المثالي

لماذا لا تتكلمين؟ (تساءل أحدهم).
ذلك لأن الناس يحدقون فيّ كثيرا بعيونهم. (أجبت)
إن نظراتهم تجعل قلبي مرتعدا
وأنفاسي لاهثة،
ولساني متلجلجا.
إن هذه الحالة قد تقتلني لو استمرت على حالها (صرخت).
كلا! (صاحوا) لا تكوني بهذه الدرجة من الحماقة
ثقي بنفسك وحولي هذه الورطة إلى مشهد مسرحي تحدثي، وستجدين كل العطف
في عيون الآخرين.
لقد كذبوا... وكنت ميتة في جلدي.

لوسيندا سكوت ـ سمث (1991).

كتبت هذه القصيدة إحدى تلميذاتي في «رينو» كي تعبر عن خبرتها الخاصة برهبة خشبة المسرح، وهي الحالة التي أخذت هنا في حالتها، شكل قلق يرتبط بعملية إصدار الكلام، وهو ما شعرت أنه معوق لتقدمها في حرفتها.

يشعر معظم الهواة من المؤدين بدرجة ما من القلق، وقد تصل لدى بعضهم إلى حالة من الفزع الشديد، خاصة عندما تحدث في مواجهة الجمهور العام، لكن المؤدين المحترفين ليسوا محصنين ضد هذه الحالة أيضا. فقد قاسى لورنس أوليڤييه وهو في قمة شهرته، على نحو واضح، من ذلك العجز الخاص الذي تحدثه رهبة خشبة المسرح هذه. فخلال العرض المتواصل لمسرحية «عطيل» كان أوليڤييه يشعر بالرعب في خلال حالات المناجاة الفردية التي كان يؤديها مرات عدة، ونتيجة لذلك، طلب من ممثل آخر أن يقف قريبا منه ـ خارج خشبة المسرح ـ حتى لا يشعر أوليڤييه «بالوحدة الشديدة». كذلك كان «ريتشارد بيرتون» يرتعش

ويتصبب عرقا قبل أن يتجه إلى خشبة المسرح كي يؤدي دور «إيكيوس Equus » خشية أن يكون قد «فقد القدرة على إعطاء الأوامر» (Aaron, 1986). ويشعر حوالي نصف المؤدين برهبة خشبة المسرح، وبدرجات متفاوتة منها، تزيد أو تنقص، وأحيانا تكون مهددة لاستمرارهم في مهنتهم هذه. وتصف القصيدة التي كتبتها «لوسيندا سكوت سمث» ـ والتي وردت في بداية هذا الفصل ـ العناصر الكاشفة لهذه الحالة. فهناك في العادة شعور بأن المرء يكون موضوعا للتفحص والتحديق من جانب الآخرين، وهناك أيضا توقع الفشل، وكذلك الوعي الخاص بآثار الأدرينالين المصاحبة للخوف، التي تشتمل على خفقان القلب المتتابع، والتنفس السريع، وتعرق كفي اليدين، وجفاف الفم، واللجلجة في الكلام، وعدم القدرة على التفكير الواضح. فما الظروف التي يرفع، خلالها الأداء من مستوى القلق؟ وماذا يمكن أن نفعله لمواجهة مثل هذا القلق؟

الاستثارة المثلى Optimal Arousal

الشيء الذي ينبغي أن نذكره في البداية هو أن القلق ليس دائما معوقا للأداء. فدرجة معينة من الاستثارة الانفعالية هي عادة من الأشياء المفيدة في الأداء، وينطبق هذا حتى على مستويات القلق التي تبدو غير مريحة وغير مستحبة بالنسبة للفنان المؤدي نفسه. فقد أظهرت الدراسات التي أجريت على موسيقيين محترفين يؤدون في ظل ظروف اعتُبرت مثيرة لدرجة عالية من القلق الانفعالي، أن أداءهم كان أفضل من أداء مجموعة مماثلة من الموسيقيين المحترفين الذين يؤدون في ظل ظروف أكثر إثارة للاسترخاء (Hamann, 1982).

ومن الواضح أن من بين الأشياء المستحبة بالنسبة للموسيقيين المحترفين ـ على الأقل أن يُثاروا من أجل الأداء، وهذا هو أحد الأشياء التي تفعلها شركات التسجيل التجارية ـ غالبا ـ عندما تسجل في عروض حية يحضرها الجمهور. ويعرف مقدمو برامج الإذاعة والتليفزيون كذلك، على نحو مماثل، أن عمليات البث «الحية» تحمل شحنة معينة يصعب الحصول على مثلها في الأعمال التي تُسجل مسبقا قبل عرضها.

وقد قدمت لنا كونجن (Konijn, 1991) مثالا موضحا عمليا للأثر المفيد

الخاص بالقلق على الأداء. فقد قامت بدراسة على أربعة من الممثلين الهولنديين الهواة (اثنين من الذكور واثنتين من الإناث)، وذلك في خلال قيامهم بالتدريبات (البروفات)، وخلال قيامهم بالأداء الفعلي أيضا في مسرحية يستغرق أداؤها ساعة من الزمن، وتسمى «Bende»، وقد تمت مراقبة معدل ضربات القلب بشكل مستمر خلال ثلاث عمليات تدريب، وخلال مرتين من مرات الأداء الفعلي. كذلك حُصل على تقارير ذاتية من هؤلاء الممثلين حول كفاءة كل أداء، وأيضا حول مستويات الضغط النفسي التي كانوا يشعرون بها في كل مرة. كما قدر أربعة من الخبراء المحكمين (وهم أعضاء في هيئة شركات المسرح) كل على حدة، أداء هؤلاء الممثلين وباستخدام بعض الاستبيانات المناسبة. وقد أظهرت البيانات الخاصة بمعدل ضربات القلب، أن وجود الجمهور خلال الأداء الفعلي يعمل على إحداث زيادة كبيرة في حالة الاستثارة، مقارنة بما يحدث خلال التدريبات (وقد كانت متوسطات معدل ضربات القلب خلال الدقائق الخمس الأولى من الأداء الفعلي هي 141 ضربة أو دقة في الدقيقة، و96 دقة في الدقيقة بالنسبة للأداء الأول، وللتدريبة النهائية Dress rehearsal (أو البروفة جنرال) وعلى التوالي. وعلى رغم هذه الفروق المثيرة للاهتمام في المستوى الإجمالي، فقد ظهر النمط الخاص نفسه من الارتفاع إلى الذروة ثم الانخفاض إلى أدنى المعدلات، وعلى نحو متماثل، سواء خلال الأداء الفعلي أو خلال التدريبات. فمعدل ضربات القلب يبدأ في الزيادة في «الكواليس» قبل الدخول إلى خشبة المسرح، ثم يرتفع بسرعة عندما يقف الممثل على هذه الخشبة، ثم ينخفض غالبا على نحو سريع عندما ينصرف الممثل خارجا. وقد وصلت ضربات القلب إلى أعلى معدلاتها في أثناء الأداء الفعلي وعندما كان الممثل منهمكا في مونولوج (أو حديث فردي)، فقد وصلت إلى 180 دقة في الدقيقة، وهو معدل يساوي تقريبا ضعف المعدل الطبيعي الذي كانت عنده ضربات القلب هذه قبل بداية الأداء الفعلي.

وقد تم التثبت من المستوى المرتفع للضغط النفسي من خلال التقديرات الذاتية التي ذكرها هؤلاء الممثلون أنفسهم، وأيضا من خلال التقديرات التي أعطاها الخبراء لأدائهم (الشكل 1/10). لقد اتفق الممثلون والخبراء جميعا، على أن علامات العصابية كانت موجودة خلال عمليات الأداء الفعلي

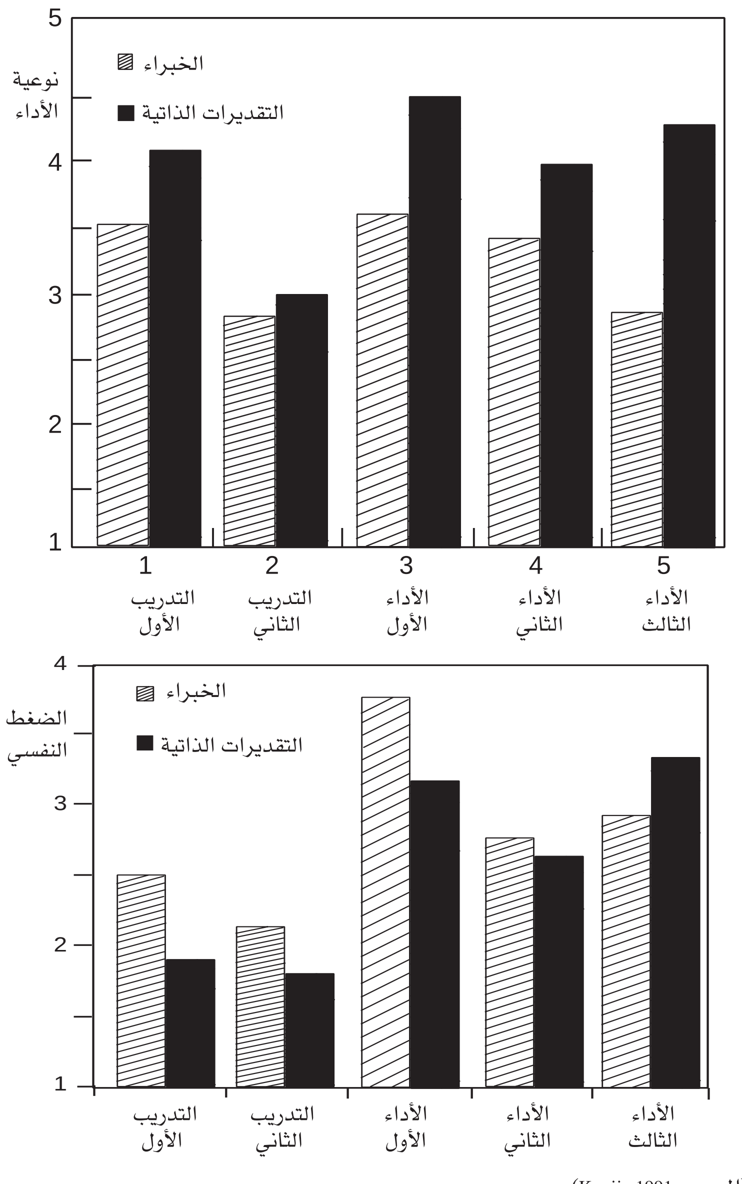
أكثر من وجودها خلال التدريبات.

وعلى كل حال، فقد حكم الممثلون والمحكمون جميعا على نوعية الأداء بأنها الأفضل، عندما كان الجمهور حاضرا. والحقيقة هي أن الضغط النفسي ونوعية الأداء يبدو أنهما يرتبطان بعضهما مع بعض بشكل موجب. فقد كان كلاهما عند أقصى ارتفاع له خلال الأداء الفعلي الأول، وعند أدنى انخفاض له خلال التدريبة الثانية (تلك التي حدثت فيما بين عمليات الأداء كنوع من التنشيط أو الإنعاش للذاكرة). وقد أيدت التقارير الذاتية التي ذكرها هؤلاء الممثلون ذلك الاعتقاد المسرحي الشائع حول ما يسمى «انخفاض الليلة الثانية» Second night dip (وهي الحال النقيض لذروة الإثارة النفسية التي تحدث في ليلة الافتتاح الأولى).

على كل حال، فإن هؤلاء الخبراء قد اعتبروا نوعية الأداء الثالث، الذي قُيم بعد شهر من ليلة الافتتاح، مماثلا في انخفاض مستواه لذلك الانخفاض الذي كان مصاحبا للتدريبة الثانية.

تقدم لنا دراسة كونجن هذه مثالا موضحا ممتازا للحقيقة القائلة: إن الاستثارة الانفعالية أحيانا ما تكون لها آثار إيجابية على الأداء. فهناك مبدأ راسخ منذ وقت طويل في علم النفس يسمى قانون يركيز ـ دودسون Yerkes Dodson Low (Daffy, 1962) وهو يقرر أن الدافعية تعمل على زيادة الأداء إلى نقطة معينة، بعدها تؤدي الاستثارة الزائدة إلى تدهور الأداء. ويقرر هذا القانون أيضا أن التدهور يحدث بشكل أسرع عندما تكون المهمة التي تؤدى مركبة ولم يسبق تعلمها. والأمر الواضح هنا هو أنه كلما كان التفكير الصافي مطلوبا من أجل أداء مهمة معينة، بشكل يتسم بالكفاءة، زادت كمية القلق التي من المحتمل أن تتداخل مع هذا التفكير. وفي الواقع، ربما كانت هناك ثلاث مجموعات كبرى من المتغيرات، نحتاج أن نضعها في اعتبارنا من أجل فهم الظروف التي يمكن أن تتجاوز أو تبتعد الاستثارة في ظلها عن تلك القمة المثالية لها، وهذه المجموعات هي:

1 ـ قلق السمة Trait Anxiety: والخاص بالمؤدي، أي ميله التكويني: الجسمي، والمتعلم لأن يصبح قلقا في مواقف الضغط الاجتماعية. وقد يعكس هذا حالة نشطة واضحة للجهاز العصبي السمبثاوي، أو درجة منخفضة من الاعتبار للذات أو مزيجا من الحالتين. ولأسباب متعددة،



(المصدر: Konijn 1991)

شكل (15/1)

ويوضح نوعية الأداء ودرجة الضغط النفسي كما قدرها الخبراء، وكذلك الممثلون أنفسهم خلال مرتين من مرات التدريب، وثلاثة أداءات فعلية للمسرحية نفسها.

يعتبر بعض الأفراد أكثر حساسية مقارنة بغيرهم، إز اء التقييم السلبي لهم أو لأدائهم عند مواجهة الخوف من الفشل أيضا. وقد بين كل من ستبتو وفيدلر Stiptoe & Fidler (1987) أن قلق الأداء Performance Anxiety يرتبط بالعصابية العامة، ويرتبط بشكل خاص بالمخاوف المرضية الاجتماعية Social phobias، من ثم يكون التعرض لقلق الأداء ذا صلة كبيرة بالخوف من تحقير الجمهور العام للمرء أو استصغارهم لشأنه.

2 ـ درجة التمكن التي وصل إليها المرء من المهمة Task Mastery: فالأداء الذي يكون بطبيعته بسيطا، أو الذي يكون قد تم الاستعداد له بحيث لم يعد يمثل أدنى صعوبة للمرء، هو أداء أقل عرضة للتفكك الراجع إلى القلق الزائد، وذلك مقارنة بالأداء الذي يكون مركبا، أو لم يتم التدريب عليه بشكل كاف. لقد تبين في سياقات عدة، أن الظروف الضاغطة والرافعة للاستثارة تعمل على تعزيز الأداء على المهام البسيطة التي تم التدريب عليها جيدا، بينما تُؤدى أداء المهام المركبة التي لم يُستعد لها بشكل كاف على نحو أقل كفاءة في ظل الظروف المرتبطة بالضغوط الانفعالية.

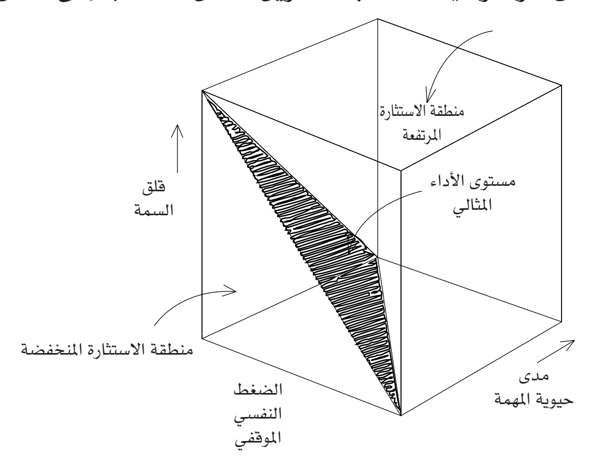
3 ـ درجة الضغط النفسي الموقفي السائدة Situational Stress: فعندما تكون الضغوط الاجتماعية أو البيئية مرتفعة يُتوصل إلى النقطة المتجاوزة للاستثارة المثلى على نحو سريع (كما يحدث مثلا في تجارب الأداء التي يخضع لها المؤدي لتقدير مدى براعته، وأيضا خلال تلك المسابقات التنافسية، وكذلك أشكال الأداء المهمة، المختلفة أمام الجمهور).

إن تحديد ما إذا كان القلق سيكون معوقا للأداء أم لا هو أمر يعتمد على التفاعل بين هذه المجموعات الثلاث من العوامل، وبالطريقة التي يصورها الشكل رقم (2/10).

إن من بين الاستنتاجات التي يمكن استخراجها من هذا النموذج ما يلي: إن الأفراد ذوي الدرجات المرتفعة من القلق سيكون أداؤهم أحسن عندما يكون العمل أسهل، والموقف أكثر هدوءا، بينما يكون أداء المؤدين أصحاب الدرجات المنخفضة من القلق أفضل عندما تقوم في مواجهتهم بعض التحديات، نتيجة طبيعة العمل ونتيجة لوجود جمهور أكثر انضباطا.

النصيحة العامة هنا: هي أنه في ضوء ما سبق يمكننا القول إنه ينبغي على المؤدين، الذين هم عرضة على نحو خاص للقلق، أن يختاروا المقطوعات

السهلة، أو الأعمال التي يكونون على ألفة بها، على الأقل، فيما يتعلق بالأهداف المرتبطة بتجارب تقدير البراعة Auditions، أو المناسبات العامة المهمة. أما إذا كان اختيار العمل خارج تحكم المؤدي، كما هي الحال غالبا، فإن التدريب الشاق هو الوسيلة المناسبة لتحويل العمل الصعب إلى عمل



(المصدر: Wilson, 1973 مع بعض التعديل)

شكل (2/10)

ويمثل امتدادا ثلاثي الأبعاد لقانون يركيز ـ دودسون، حيث ينظر من خلاله إلى الأداء المثالي باعتباره دالة للتفاعل بين ثلاثة متغيرات: قلق السمة، وصعوبة المهمة، والضغط المرتبط بالموقف.

سهل نسبيا.

إن أول شيء ينبغي أن يضعه المؤدون القلقون في اعتبارهم هو ما إذا كانت رهبة خشبة المسرح التي يشعرون بها ذات أساس عقلاني أم لا، وما إذا كانت لها أي فائدة بالنسبة لهم أم لا، فربما كان هؤلاء الممثلون لم يعدوا أنفسهم للعمل بشكل كاف، ومن ثم يكون من المبرر لهم أن يخافوا من الأخطاء، ومن هفوات الذاكرة. وربما كانوا أيضا لم يصلوا بعد في أعماقهم إلى درجة من الخبرة أو المهارة أو الموهبة الكافية كي يحاولوا أداء العمل موضع الاهتمام.

إن رهبة خشبة المسرح قد تحدث نتيجة لتعرف المؤدي، عند مستوى ما من مستويات وعيه، أنه قد قضم أكثر مما يستطيع أن يمضغ، ومن ثم لم يصل إلى درجة الجودة أو الكفاءة اللازمة. لكن، هذا كله يخبرنا بأن هناك

حالات كثيرة يكون وجود الموهبة والقدرة أمرا لا شك فيه، ولكن يكون المؤدي هنا مازال معوقا نتيجة للقلق. وعندما تكون الحالة المسيطرة على اهتمام هؤلاء الأفراد هي أن يؤدوا بشكل جيد، فإنهم قد يعوقون أو تُقيد حركتهم على نحو حاد من خلال أعراض حشوية كالارتجاف ، أو الارتعاش، والعرق، وخفقان القلق، و«فراشات» المعدة، والحلق الجاف، والقيء، والعجز عن ضبط الإخراج.

إن بعض أنواع العلاج قد تكون ضرورية في مثل هذه الحالات المرتفعة على نحو استثائي، وغير المبررة من القلق.

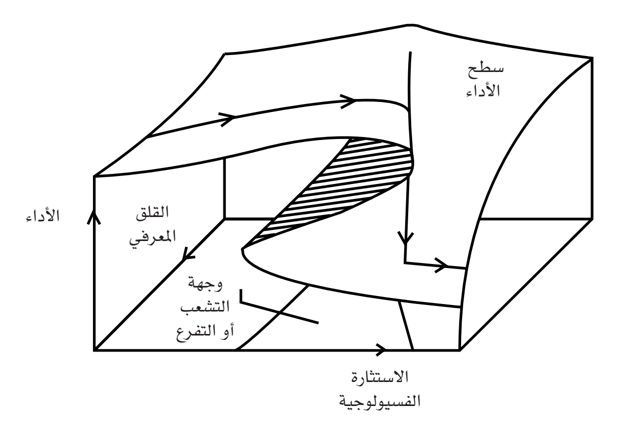
نظرية الكارثة Catastrophe Theory

أعلن كل من هاردي وبارفت Hardy & Parfitt (1991) تحديهما للفرض الذي يأخذ شكل حرف U المعكوس [1] والمتضمن في قانون يركيز ـ دودسون، وأشارا إلى أن نموذج «الكارثة» هو النموذج الأكثر ملاءمة هنا. وعلى رغم أنهما أجريا دراساتهما على الأداء في الألعاب الرياضية، فإن بعض حججهما تبدو قابلة للتطبيق على ظاهرة رهبة خشبة المسرح.

ووفقا لما تقوله نظرية الكارثة، فإنه بمجرد أن يتجاوز المؤدون القمة في الاستثارة، فإن تدهور الأداء يكون كبيرا ومؤثرا على نحو واضح أكثر من كونه يضعف على نحو تدريجي. فبمجرد الإحساس بالكارثة في الموقف التنافسي المتسم بالضغط الشديد، يكون من غير الممكن غالبا استعادة الأداء أو العودة به حتى إلى مستواه العادي السابق. ولن تؤدي الانخفاضات الصغيرة في الضغط النفسي إلى دفع المؤدي كي يعود به مرة أخرى إلى قمة منحنى قوس قزح السابقة.

ويطرح هاردي وبرافت هنا اقتراحا فحواه أن الأثر «الكارثي» ينطبق على نحو خاص على تلك الظروف التي يكون فيها القلق المعرفي (العقلي) مرتفعا، وكذلك تلك الظروف التي تكون فيها الإثارة الجسمية (البدنية) مرتفعة أيضا. فإذا حدث أن كان القلق المعرفي منخفضا، كما يقولان فإن المنحى الذي يربط بين الأداء والاستثارة الفسيولوجية سيتبع أو يسير وفق النمط التقليدي الخاص بحرف U المعكوس الذي يقرره قانون «يركيز ـ دودسون».

ويوضح الشكل رقم (3/10) هذه النظرية. وقد اختُبرت بعض الاستدلالات المستخرجة منها في السياق الخاص بالأداء ا لمرتبط بتصويب



(المصدر: Hardy and parfitt, 1991)

شكل (3/10)

ويوضح نموذج طرف الكارثة حول العلاقة بين القلق والأداء، فالأداء يميل إلى الانهيار تماما عندما يكون القلق العقلي والجسمي مرتفعين.

الأهداف في لعبة كرة السلة، وثبت صدق هذه الاستدلالات.

يشير القلق الجسمي إلى حالة الاستثارة البدنية التي تحدث عادة خلال الاستعداد لبذل الطاقة (من ذلك مثلا: زيادة معدل ضربات القلب)، بينما يشير القلق العقلي إلى مشاعر الانزعاج فيما يتعلق بما إذا كان الأداء سيكون ناجحا أم لا، كما يشير كذلك إلى الخوف من العواقب الاجتماعية للفشل، والسبب في كون هذا النوع الأخير من القلق هو الأكثر احتمالا لأن يحدث انهيار في التركيز والذاكرة هو سبب واضح.

فمن المحتمل أن يحدث القلق العقلي حركة لولبية مفرغة، من خلالها يصبح الخوف من الفشل بمنزلة النبوءة المحققة لذاتها، وحيث تؤدي الأخطاء المبكرة إلى تفاقم النمط الخاص بالتشتت والانزعاج. وبالربط بين هذا النموذج والنموذج ثلاثي الأبعاد سابق الذكر، يمكن القول إن القلق العقلي، قلق مستمد على نحو مماثل، من حساسية الفرد أو قابليته للقلق (قلق

السمة)، ومن الوعي بأن العمل مركب ولم يُعد له بشكل كاف (صعوبة المهمة)، ومن الانشغال بعواقب الفشل (الضغط النفسي الموقفي).

وهكذا، فإن نموذج الكارثة الذي قدمه هاردي وبرافت ليس نموذجا متعارضا مع ذلك التحليل السابق القائم على أساس التفاعل بين التغيرات الثلاثة المحدثة للضغوط النفسية. إن هذا النموذج (أي نموذج الكارثة) بدلا من ذلك، هو نوع من التفصيل لنموذج المتغيرات الثلاثة المتفاعلة سالف الذكر، وهو (أي نموذج الكارثة) نموذج يشتمل على قدر كبير من الفهم الحدسي، وجدير بإجراء المزيد من البحوث عليه.

إن النقطة الأساسية هنا هي أن نلاحظ أن هناك أنماطا عدة من القلق ومن الاستثارة، وأن الأنماط الخاصة منهما التي تشتمل على اجترار وتكرار للفشل والارتباك هي التي يزداد احتمال أن تحدث تدميرا في الأداء على خشبة المسرح، بشكل يفوق ما تحدثه عوامل مثل القهوة أو التدريب، وغيرها من العوامل التي تنبه حالة الاستثارة الجسمية.

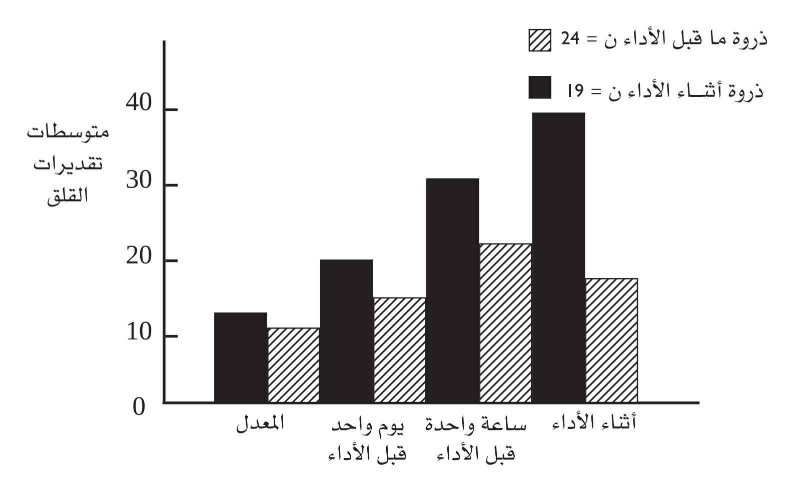
توقيت ذرا القلق The Timinig of Anxiety peaks

وجه سالمون وزملاؤه (1989) الانتباه إلى الأهمية الخاصة بالوقت الذي تحدث عنده ذروة القلق وعلاقة ذلك بالأداء. وقد أُكد إلى أن المؤدين ذوي الخبرة يتعلمون أن يصلوا بحالة الاستثارة الخاصة بهم إلى قمتها قبل الدخول في حالة الأداء الفعلية تماما. بينما يعاني المؤدون الأقل خبرة من التوقع للقلق، ذلك الذي يستمر لديهم فترة طويلة من الزمن، ويصل إلى قمته في أثناء الأداء.

وقد أكد وجود مثل هذا التوقع للقلق في دراسة بحثية، كان مطلوبا خلالها من مجموعة من طلاب الموسيقى أن يعزفوا أمام هيئة من المحكمين عند نهاية أحد الفصول الدراسية. وقد وضع هؤلاء الطلاب تقديرات لدرجات القلق الموجودة لديهم خلال أوقات عدة سابقة على الأداء الفعلي. وكما هو متوقع، كان هناك تكوين متدرج للقلق كلما اقترب موعد الأداء، لكن بعض الطلاب كانوا يصلون إلى ذروة القلق هذه قبل الأداء بحوالي ساعة من الزمن، بينما كان آخرون أكثر قلقا خلال الأداء ذاته.

وقد كشفت المقارنات بين هاتين المجموعتين عن أن هؤلاء الذين يصلون

إلى قمة القلق في أثناء الأداء كانوا هم الأقل خبرة، كما أنهم أظهروا مستويات أعلى من القلق خلال كل المراحل كما يوضح ذلك الشكل رقم (4/10).



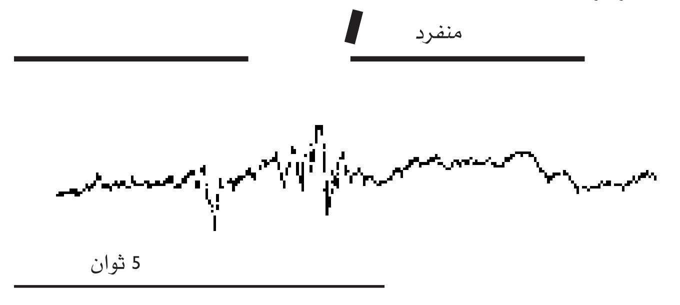
(المصدر: Salmon et al. 1989)

شكل (4/10)

يوضح مستويات قلق الأداء في علاقتها بطور الذروة الخاصة بهذا الأداء. فالموسيقيون الذين يصلون إلى ذروة القلق قبل الأداء كانوا أكثر خبرة وأقل قلقا بشكل عام من الذين يصل القلق لديهم إلى ذروته في أثناء الأداء.

إن دراسة سالمون وزملائه هذه تعتبر بمنزلة إعادة إنتاج للنتائج نفسها التي كشفت عنها دراسة أخرى أجريت على المظليين (الذين يهبطون بالمظلة أو الباراشوت من الطائرة). وقد وجدت هذه الدراسة أن المظليين الخبراء يشعرون بالقلق قبل القفز بالباراشوت، بينما يشعر المظليون الجدد بالرعب أكثر في أثناء عملية الهبوط ذاتها. إن القلق لدى الجنود القدامى لا يتبدد كلية لكن يُزاح نحو نقطة زمنية يمكن أن يكون عندها أكثر فائدة خلال الاستعداد للأداء، وذلك بدلا من أن يتداخل مع الأداء الفعلي. وبصرف النظر عن توقيت قمم أو ذرى القلق، من المحتمل أن يكون هناك أيضا تغير في طبيعة هذه القمم، فالخوف الزائد يفسح في الطريق نحو تركيز أكثر توافقية للانتباه، ونحو الاستعداد الأفضل للنشاط. ويظهر الشكل (5/10)

تسجيلا لرسام المخ الكهربائي (موجة المخ الكهربائية)، تم الحصول عليه من خلال أسلوب القياس البعيد أو غير المباشر من أحد عازفي البوق (الهورن) الأوركستراليين خلال اللحظات التي تسبق مباشرة عزفه المنفرد، وخلال هذا العزف أيضا. فقد كان الخط البياني الذي يسجل تذبذبات كهرباء المخ يرتفع متصاعدا (ويصبح من الناحية الكهربائية أكثر سلبية) حتى يصل إلى الذروة قبل أن يبدأ العزف المنفرد مباشرة. وهو نمط عرف عنه أنه يشير إلى نوع من الاستعداد في المخ يكون سابقا على الأداء لمهمة معينة، وهو يعد بمنزلة نوع من أنواع تجميع مصادر الطاقة توقعا أو استباقا لما تتطلبه الاستجابة. فإذا كان نوع ما من أنواع الاستجابة متوقعا، فإن هذا النمط الخاص من النشاط الكهربي في المخ يكون أكثر وضوحا عندما يُسجل من منطقة معينة في فروة الرأس تقع فوق الجزء «الحركي» من قشرة المخ. وتبين التجارب أن الأداء يكون متفوقا عندما تسبقه مثل هذه التحولات السالبة في الجهد الكهربي (Suter, 1986) التي تعكس بوضوح نوعا مفيدا من الاستعداد. وهكذا، فإن تلك التغيرات التي لاحظها سالمون وزملاؤه قد تمثل ليس مجرد تحول أو تبدل في توقيت الاستثارة نتيجة للخبرة، ولكنها قد تمثل بدلا من ذلك، تغيرا من حالة القلق إلى حالة من الانتباه المركز.



(المصدر: Haider and Groll - Knapp, 1981)

شكل (5/10)

يوضح التحول السلبي في الجهد الكهربي للمخ، والذي يسبق مباشرة العزف المنفرد لعازف الهورن خلال أداء أوركسترالي، ويشير هذا إلى الاستعداد العقلي الخاص بإنجاز المهمة التي يوشك هذا العازف على البدء في أدائها.

العلاج بالمخدرات Drug Treatment

ماذا يمكن أن يحدث عندما يؤدي القلق فعلا إلى إضعاف الأداء وإحلال الوهن به؟ يجرب بعض المؤدين نوعا من العلاج الذاتي من خلال بعض المخدرات المذيبة للقلق كالكحوليات (أو المسكرات) والفاليوم والماريجوانا. إن مثل هذه المخدرات قد تساعدهم مؤقتا في الأداء، لكن لها العديد من الآثار الجانبية المعوقة على المدى الطويل. ولأن هذه المخدرات من المثبطات أو المخمدات العامة لنشاط المخ، والتي تعمل على إعاقة أو عرقلة كل عمليات المخ، على نحو متزامن (أي في الوقت نفسه)، فإن الوصول إلى تلك «الحافة الرائعة» في الأداء هو ما يُفقد، ومن ثم يصبح هذا الأداء في الحقيقة بالغ الرداءة.

على كل حال، فلأن هذه المخدرات تعمل على خفض القدرة على إصدار الأحكام الصائبة، كما أنها تحدث حالة من الانتشاء المعتدل، فإن المؤدي نفسه قد يميل إلى الاعتقاد بأنه قد أدى أداء حسنا. ومن ثم يكتسب تلك العادة الوهمية التي تجعله يخدر نفسه بشراب معين (أو أي شيء آخر) قبل كل أداء يؤديه. وكلما زاد مقدار ما يشربه زاد ما يشعر به من تحسن في أدائه، هذا على رغم ما يحدث غالبا من تدهور في الأداء مع زيادة وعي الجمهور بذلك. وعندما يحاول هذا المؤدي بعد ذلك أن يؤدي دون أن يتعاطى أي شراب أو مخدر، فإنه يشعر على نحو متزايد بأنه قد أصبح مكشوفا أمام الجمهور، ومن ثم يزداد قلقه بشكل غير عادي، وقد يعاني أيضا من فقدان الذاكرة المرتبطة بهذه الحالة (انظر الفصل الرابع). وأيا كانت نوعية أدائه، فإن انزعاجه هذا يعمل على تدعيم اعتقاده بأن أداءه يكون أحسن تحت تأثير ما يشربه. وهكذا فإن نوعا من الاعتماد على المخدر يُرسخ. ومع مرور الزمن تتزايد الكمية المطلوبة من المخدر لإحداث الشعور بحسن الحال هذا [2]، كما تقل كفاءته بعد ذلك وتصبح زلات الذاكرة مشكلة متفاقمة. ويأخذ هذا الاعتماد على المخدر شكل حركة حلزونية غادرة [3]، وما لم ينجح المؤدي في الخلاص منه فورا، فإنه يكون له تأثيره المدمر في مهنته المسرحية أو الموسيقية.

تنطبق بعض الانتقادات السابقة على استخدام المنبهات أو المنشطات كالامفتيامين أو الكوكايين، فعلى رغم أنها قد تبدو كأنها تزود المرء بالطاقة

والنشوة والإلهام في المدى القصير، فإنها تصبح بمنزلة العادة بعد ذلك، ثم تدمر في النهاية الصحة العامة (فضلا عن كونها في العادة غير مشروعة قانونيا). إن كوبا من القهوة قد يزيد الشعور بالتنبه لكن جرعات مضاعفة من الكافيين قد تجعل أحد المؤدين شديد النرفزة وعصبيا، ويعاني من الأرق أيضا.

وعلى رغم أن المخمدات (أو المثبطات) وكذلك المنبهات ـ كمواد مؤثرة في نشاط المخ ـ ليست مفيدة بشكل عام بالنسبة للأداء، فإن هناك مخدرات أخرى قد تكون معاونة هنا. فمجموعة المخدرات المعروفة باسم beta - blockers التي تعمل ـ على نحو انتقائي ـ على كف نشاط ذلك الجزء من الجهاز العصبي المستقل، المسؤول عن الأعراض الحشوية المرتبطة بالقلق (أي التأثيرات المرتبطة بإفراز هرمون الأدرينالين) ودون أن تحدث خللا أو اضطرابا في نشاط الجهاز العصبي المركزي، هذه المجموعة كثيرا ما تُوصف للمؤدين الذين يعانون من رهبة خشبة المسرح. فعندما يكون أحد المؤدين في ورطة بسبب الأعراض الجسمية للقلق: كالارتعاش واضطرابات المعدة وجفاف الحلق، فقد يكون ممكنا إزالة مثل هذه المنغصات دون أي فقدان للتنبه العقلي أو الذاكرة.

لقد تبين أن المحاولات المتحكم فيها لتناول بعض أدوية مجموعة الـ Beta-Blockers هذه كالبروبرانالول Propranalol مثلا، كانت واعدة تماما كعلاج لقلق الأداء. فلم يذكر العازفون الموسيقيون فقط أنهم كانوا يشعرون بأنهم أهدأ قبل أن يقوموا بأداءاتهم المثيرة للضغط النفسي أمام الجمهور، وأنهم أكثر سعادة بأدائهم فقط، بل إن المحكمين الخارجيين قد وصفوا أداءهم أيضا بأنه أداء ممتاز (James et al. 1977, James and Savage, 1984).

إن حوالي 20٪ من العازفين الموسيقيين الأوركستراليين يتعاطون هذه المجموعة من الأدوية باعتبارها شيئا طبيعيا قبل الأداء، كما أن نسبة أكبر منهم تتناولها في بعض المناسبات الخاصة، كما يحدث مثلا في تجارب تقدير مدى براعة الأداء أمام آخرين.

لكن، وفي مقابل هذه الإشارات الدالة على نجاح مجموعة مخدرات الـ Beta-Blockers هذه في التغلب على رهبة خشبة المسرح، لابد أن نضع في اعتبارنا تلك القائمة الطويلة من الآثار الجانبية الضارة الممكنة والمرتبطة

بها، والتي تتطلب أن يكون تناول مثل هذه الأدوية خاضعا للإشراف الطبي المنضبط. (من هذه الآثار الجانبية: نجد الشعور بالغثيان والإنهاك والاكتئاب واضطرابات النوم). وهناك قضايا أخلاقية أخرى تبرز وتُذكر كثيرا فيما يتعلق بتعاطي بعض الرياضيين للمخدرات، علاوة على عدم الارتياح العام الناتج من اعتماد البعض على مواد كيميائية من أجل الضبط لانفعالاتهم (كما لم توافق هيئة الأدوية والأغذية في الولايات المتحدة أيضا على استخدام مجموعة Beta-Blockers هذه لعلاج قلق الأداء).

لذلك، فإن الشيء الأفضل من جميع الجوانب هو أن نبحث عن تلك الأساليب السيكولوجية الملائمة للمواجهة مع العديد من أشكال القلق غير المبررة منطقيا.

إبطال تشريط القلق Deconditioning of Anxiety

من بين الأساليب التي استخدمها المعالجون النفسيون على نحو ناجح إلى حد كبير لعلاج المخاوف المرضية هناك أسلوب يسمى الانفجار الداخلي implosion أو الغمر flooding، والفكرة التي يقوم عليها هذا الأسلوب فحواها أن المخاوف غير المبررة تبقى أو تستمر، لأن حالة التخفف من القلق المصاحبة للهروب من الموضوع المزعج أو البغيض تعمل على تدعيم تلك الرابطة أو الصلة غير المنطقية أو العقلانية بين الخوف وهذا الموضوع المزعج.

وهكذا، فإن ما يكون المرء محتاجا إليه هو أن يتعرض لمصدر الخوف فترة طويلة كافية، بحيث يُختبر الواقع لديه، ويحدث انطفاء معين للخوف. وقد يعني هذا النوع من العلاج، في حالة رهبة خشبة المسرح، أن يؤدي الممثل أو العازف في مواجهة الجمهور مرتين أو ثلاث مرات كل يوم على مدى أسابيع عدة. وعند نهاية هذا الوقت من غير المحتمل أن يستمر أي قلق موهن للأداء. وعندما يكون هذا الأسلوب غير عملي، إما بسبب عدم توافر الفرصة المناسبة، أو عندما لا يكون ممكنا إقناع الممثل بأن يمسك الثور من قرنيه to take the bull by the horns[4]، قد يمكن تجريب الأسلوب المسمى: التسكين المنظم Systematic desensitization[5].

يبدأ هذا الأسلوب بالتدريب على الاسترخاء العضلي من خلال إجراءات شبه تنويمية، هذا على رغم أنها تتم دون إيماءات بالغشية العميقة. وبمجرد

أن يتعلم المريض كيف يمكنه أن يسترخي، يُقدم الشيء المثير للخوف المرضي إليه بشكل تدريجي، عادة من خلال عمليات اقتراب تدريجية - متخيلة - من المصدر النهائي (أي الأصلي) المثير للخوف. فمثلا قد يبدأ المغني الذي يعاني من قلق الأداء متخيلا نفسه يغني أغنية «عيد ميلاد سعيد» بالمشاركة مع آخرين، خلال تجمع عائلي يتسم بالدفء والمودة. أما الممثل الذي يعاني من رهبة خشبة المسرح فقد يبدأ متخيلا نفسه يذرع خشبة المسرح جيئة وذهابا، بينما يوجد معه فقط اثنان من عمال النظافة يشاهدانه وهو يؤدي، بينما يكونان جالسين في قاعة المسرح. وعندما يتم التأكد من إمكان استمرار حالة الاسترخاء العضلي خلال هذه الأداءات المتخيلة هذه، تبدأ المحاولة التالية من خلال استخدام بعض العناصر المكونة لهرم الخوف المتدرج Fear hierarchy[6] المرتبط بالأداء، وهكذا حتى يُواجه الرعب الأخير (الذي ربما كان الجمهور المتذمر والساخر في قاعة «ألبرت هول» هو الذي يمثله). وعلى رغم أن هذا الأسلوب قد يبدو من تلخيصنا الموجز هذا قليل القيمة، فإنه قد أثبت نجاحه الكبير خلال الممارسة العملية (Allen et al. 1989).

الاسترخاء العضلي المتدرج Progressive Muscular Relaxation

وصف طبيب يدعى «ياكوبسون» Jacobson العام 1929، أسلوبا للاسترخاء شاع استخدامه بعد ذلك بمصاحبة أسلوب التسكين المنظم. ويتكون أسلوب الاسترخاء هذا من الحركة خلال أعضاء الجسد المختلفة، مع التوقف عند كل مجموعة عضلية في كل مرة، تُوتر عن عمد ثم تُرخى. وعادة ما تبدأ هذه الإجراءات من الأطراف (أصابع القدمين أو أصابع اليدين)، ثم تتحرك نحو المركز بعد ذلك متجهة نحو العضلات الأكبر كالردفين والكتفين. وجوهر الفكرة هنا هو: أنه من خلال هذه التدريبات يصبح الفرد واعيا بتوتراته العضلية، ومن ثم يصبح أكثر قدرة على التحكم فيها.

وتستخدم تدريبات التنفس أيضا، وخلالها يطلب من الفرد أن يأخذ أنفاسا عميقة، ويحتفظ بها قليلا بداخله، ثم يقول لنفسه «استرخ» بينما يترك هذه الأنفاس كي تخرج من صدره. وجوهر الفكرة هنا هو أن يُدرب الأفراد على التنفس بشكل عميق وبطيء ومنظم، وأن يربطوا هذا التنفس

بفكرة الاسترخاء العقلي.

وعندما يُكتسب هذا الأسلوب في بيئات مثالية وهادئة تصبح الفكرة التالية هي تحويل أو نقل هذا الأسلوب إلى مواقف أخرى أكثر إثارة للضغط النفسي أو المشقة، كتلك المواقف المرتبطة بقيادة سيارة أو توقع الأداء أمام جمهور، أي إلى تلك المواقف التي يمكن أن يرتفع فيها المد الخاص بالسيناريوهات المتخيلة المحدثة لرهبة خشبة المسرح. إن التسكين المنظم يصبح نوعا من التدريب على الاستجابة المسترخية في مواجهة تلك المواقف التي كانت تستثير القلق أو الذعر الكبير في الماضي.

المردود الحيوي Biofeedback

تعتبر تكنولوجيا «المردود الحيوي» من الأساليب المفيدة المساعدة، سواء في أسلوب الغمر أو أسلوب التسكين المنظم. هنا يتعلم الأفراد أن يتحكموا في العمليات الخاصة بأجهزتهم العصبية المستقلة على نحو سريع، إذا زُودوا بمعلومات مصورة Graphic مباشرة فيما يتعلق بتقدم أدائهم.

فالاسترخاء العقلي، مثلا، يرتبط بنمط معين من التذبذبات المنتظمة في موجات المخ الكهربية، يسمى إيقاع ألفا Alpha rhythm. ويكون الوصول إلى حالة الاسترخاء العقلي هذه ممكنا على نحو أكثر كفاءة إذا كان الشخص قادرا على مراقبة النشاط الكهربي المستمر لمخه على شاشة عرض تليفزيونية. وخلال التعلم لكيفية إنتاج موجات ألفا على الشاشة، يكون من المأمول فيه أن يتعلم الفرد المبحوث في الوقت نفسه كيفية إحداث حالة الاسترخاء بنفسه ولنفسه. وهناك بعض الشواهد الدالة على أن هذه المهارة يمكن نقلها أو تحويلها إلى مواقف أخرى (كتلك الخاصة بالمكوث في الحجرة الخضراء green room[7] انتظارا للعرض الذي يوشك أن يبدأ).

إن برامج التدريب على الاسترخاء، التي تقوم على أساس مبدأ «المردود الحيوي»، هي برامج متوافرة الآن من أجل الاستخدام مع الكومبيوتر المنزلي (أو الشخصي). وهناك مجموعة برامج شديدة الجاذبية تسمى «استرخ أكثر» relax plus (Greake, 1992)، وهي تشتمل على جهاز إحساس لقياس درجة التوتر أو الضغط النفسي، وهو على شكل أصابع إلكترود (أقطاب كهربائية (electrodes، ويرصد هذا الجهاز عملية التوصيل الكهربائي خلال

الجلد. ويوجد أيضا جهاز إرسال يعمل بالأشعة تحت الحمراء، يُحول البيانات الخاصة بحالة الشخص وإظهارها على شاشة الكومبيوتر. ويبدأ البرنامج بصورة سمكة تعوم للأمام عندما يكون المرء مسترخيا، وتعوم للخلف عندما يكون أكثر توترا. ومع زيادة استرخاء المرء تتحول السمكة إلى عروس بحر، وتخرج عروس البحر من الماء وتتحول إلى فتاة تمشي على أحد الشواطئ الاستوائية، ثم تتحول الفتاة إلى ملاك يحلق بدوره في الفضاء. وفي النهاية يكون كل ما يتبقى على شاشة الكومبيوتر هو نجمة ورسالة تهنئة. وعلى نحو بديل لهذا الشكل يمكن أن يظهر المردود الحيوي على هيئة رسم بياني مباشر أو واضح المعالم. ويقدم البرنامج أيضا تدريبات للتنفس ولضبط الانفعالات، يقصد من ورائها أن تساعد الناس على تعلم كيفية الاسترخاء.

التأمل Meditation

قبل أن يصبح الطب الغربي مهتما بأساليب التحكم الذاتي في الضغط النفسي بوقت طويل، استخدم المتصوفة الشرقيون أساليب الاسترخاء التي نطلق عليها اسم التأمل. وتشتمل هذه الأساليب، في العادة، على اتخاذ وضع جسمي مسترخ شبيه بما يحدث في تدريبات اليوجا ثم التركيز على كلمة موجهة للذهن أو قول مأثور يعرف باسم المانترا mantra، وقد أعدت هذه الكلمة أو هذا القول بحيث يكونان بسيطين وغير مثيرين للتهديد. وما يعتقد هنا هو أن الحالة تعمل على خفض أو تهدئة نشاط الجسم، فتخفض معدل ضربات القلب، وضغط الدم، ومعدل التنفس، ومعدل الأيض Metabolism[8] داخل الجسم.

ويشتمل أحد التعديلات الغربية لهذا الأسلوب على الجلوس بهدوء لفترة تتراوح ما بين 10 ـ 20 دقيقة كل يوم، مع تكرار كلمة «واحد one» أو مقابلها الشرقي om (Benson, 1975).

ويعرض لنا الجدول رقم (1/10) مجموعة من التعليمات الخاصة ببرنامج يمزج بين التأمل والاسترخاء العضلي. ومن المعروف أن عددا كبيرا من الفنانين المؤدين يفضلون مثل هذا البرنامج الخاص للاسترخاء، ويتبعون خطواته، خاصة قبل الظهور في أعمال مسرحية، أو في حفلات موسيقية

لها أهميتها بالنسبة لهم.

التدريب ذاتي المنشأ Autogenic training

هناك منحى آخر يعتمد على الإيحاء الذاتي لتحقيق الاسترخاء. وقد حظي هذا المنحى ببعض الشعبية في أوروبا والولايات المتحدة، ويطلق على هذا المنحى اسم التدريب الذاتي. وقد وصف عالم الأعصاب الألماني يوهانز شولتز Johannes Schultz هذا الأسلوب لأول مرة العام 1932. وهو يتكون أيضا من مجموعة من التدريبات اليومية التي يقصد من ورائها تهدئة القلب وإطفاء جهاز الإنذار داخل الجسم.

وتتدرج هذه التدريبات بدءا من التركيز على الشعور بالثقل في الأطراف، وكذلك التنفس بسهولة، إلى تخيل مشاعر الدفء في الأطراف وأعلى البطن وكذلك مشاعر البرودة في جبهة الرأس. وكما هي الحال في التأمل، يكرر المرء هنا بعض العبارات المقننة (المتفق عليها) لنفسه، لكن هذه الجمل تكون هنا هادفة إلى إحداث استجابة معينة، مثلا: «يداي تصبحان دافئتين»، «عضلاتي تصبح الآن أثقل».

ويفتر ض أن الاتجاه العلاجي هنا هو اتجاه متسامح أكبر من كونه اتجاها شديدا وإجباريا، كما توصف الحالة العقلية التي يُبحث عنها بأنها نوع من التركيز السالب أو العكسي Passive concentration (Suter, 1986).

وكما هي الحال بالنسبة للأنماط الأخرى من التدريب على الاسترخاء، طُبق تطبيق هذا الأسلوب في تشكيلة متنوعة من المواقع، على مدراء الأعمال، واللاعبين الرياضيين، وقد ذكر بعض رواد الفضاء وبعض المرضى النفسيين وكذلك بعض الفنانين المؤدين أنهم قد استفادوا منه (Groisman et al. 1990).

الإيحاء التنويمي Hypnotic suggestion

أكثر أشكال العلاج بالإيحاء مباشرة هو ذلك الشكل الذي يستفيد من حالة الغشية التنويمية العميقة. ويتم إحداث هذه الحالة من خلال بعض الإشارات الإيحائية بثقل الأطراف وجفني العينين وحدوث حالة من التنفس العميق البطيء، وشعور بالنوم وتركيز للانتباه على صوت المنوم. وفي مثل هذه الحالة، فإن التعليمات المؤثرة بشكل قوي في القابلية للإيحاء والدافعة

جدول رقم (1/10)

ويوضح الخطوات الست للاسترخاء التي نصح بها بنسون (1975).

1 ـ اتخذ وضع الاسترخاء الخاص بك، وأغلق عينيك.
2 ـ ابدأ في التركيز على حركة تنفسك، وهدئ من إيقاعها، تنفس من خلال أنفك، اجعل زفيرك أطول من شهيقك، ستلاحظ وجود قدر طفيف من التوتر فيما يتعلق بشهيقك، كما يمكن إحداث الاسترخاء من خلال الزفير. قم بالتركيز من أجل جعل الزفير مريحا بقدر الإمكان.
3 ـ وجه انتباهك إلى وضعك الجسمي الخاص الذي تكون موجودا فيه، واشعر بأن كل جزء من جسمك مدعوم بواسطة الأريكة أو السرير الذي تسترخي عليه، بالشكل الذي يمكنك أن ترخي عضلاتك كلها لاحقا.
4 ـ ابدأ البحث في جسدك عن أي علامة من علامات التوتر. ابدأ بقدميك واستمر في البحث متجها إلى الأجزاء العليا من جسمك. وعندما تجد أي توتر ركز انتباهك عليه. وخلال قيامك بالزفير حاول أن تجلب الاسترخاء لهذا الجزء المتوتر.
5 ـ حافظ على حالة التنفس البطيء من خلال الأنف، وابدأ في التفكير أو قل كلمة «واحد» لنفسك. استمر في القيام بهذا لفترة تتراوح بين خمس وعشر دقائق. وإذا حدث لك أي تشتت، عد إلى البداية، واستمر في تكرار العملية السابقة مرات عدة، وبعد عدد قليل من الجلسات يمكن أن تحل محل الكلمة السابقة كلمة بديلة لها تكون مؤدية أكثر نحو الاسترخاء مثل «اهدأ» Calm.
6 ـ عندما تكون مستعدا لإنهاء جلسة الاسترخاء الخاصة بك هذه، افتح عينيك واجلس ببطء وتنفس مرة أو مرتين بعمق أكثر، وببطء أكثر.

نحو الاسترخاء قد تكون فعالة بشكل خاص في خفض القلق.

على كل حال، فإن الأشكال الأخرى من الإيحاءات الإيجابية والمباشرة

قد تكون مفيدة أيضا بالنسبة للمؤدين، كما يحدث مثلا عندما تقول لهم إنهم «مؤدون عظماء» وإنهم «يمكنهم أداء بعض الأعمال الفذة بسهولة ملحوظة»، وإن «الجمهور يحبهم». ومن ثم يصبح التنويم أداة مساعدة لغرس الحوار الذاتي (أو الحديث مع النفس Self - talk) أو صورة النجاح الخاصة بالفرد في منطقة ما تحت الشعور subconciousness لديه (Groisman, et al. 1990).

يكون الأمر في حاجة للمنوم المغناطيسي ـ في البداية ـ للقيام بمثل هذه الإجراءات، لكن الناس يمكنهم أن يتعلموا بعد ذلك أن يطوروا إيحاءات ذاتية خاصة بهم، كما يمكن القيام بجلسات إيحاء مسجلة على أشرطة في المنزل. وهناك العديد من الأشرطة المتاحة تجاريا للتدريب على الاسترخاء وللتنويم الذاتي، كما أنه يمكن إعداد مثل هذه الأشرطة حسب الطلب لبعض الأهداف الخاصة ببعض العملاء. أما جانب القصور الرئيسي المتعلق بالتنويم فهو أنه ليس قابلا للتطبيق على كل فرد، فليس كل فرد يمكن أن يكون مفحوصا جيدا أو مستجيبا بشكل جيد للتنويم. فالبعض لا يصل إلى حالة الغشية بسهولة، كما أنهم يميلون إلى مقاومة الإيحاء، ومن ثم يفضل بالنسبة لهم استخدام أساليب أخرى أقل باطنية.

تمرين «الإيروبيك» Aerobic exercise

أصبح هناك اهتمام كبير في السنوات الأخيرة بالفوائد السيكولوجية لتمرين الإيروبيك المنظم. ويستمر هذا التمرين حوالي نصف الساعة يتم خلالها جعل القلب يسرع بشكل معتدل. ويقال إن معدل ضربات القلب المثالي خلال التدريب يعادل من 60٪ ـ 75٪ من ذلك الفرق الموجود بين معدل الضربات المناسبة لعمرك والمعدل الذي مقداره 220 دقة في الدقيقة.

إن التمرينات التي من هذا النوع (سواء كانت على هيئة المشي الوئيد ـ أو السير الهوينى ـ أو على هيئة سياحة أو رقص) يبدو أنها تقوم بفعل الترياق المضاد للقلق والاكتئاب. وقد طرحت تفسيرات عدة لهذا الأثر. ومن بين ما قيل هنا تلك الفكرة التي فحواها أن هذا التمرين يطلق هرمونات الأندروفين في المخ، وهو هرمون يحدث بطبيعته تأثيرا مماثلا لتأثير الأفيون بحيث يخفض الشعور بالألم، ويعطي إحساسا بحسن الحال. ويبدو أيضا

أن الأشخاص الأكثر لياقة من الناحية البدنية هم الأكثر قدرة على مقاومة الضغوط النفسية (Halmes and McGilley, 1987).

وعند إضافة هذه الفوائد إلى تلك الميزة الخاصة المتحققة من هذه التدريبات والتي تجعل المرء يبدو أنيقا وجذابا، سيكون واضحا لماذا يؤكد العديد من المؤدين دوما التزامهم بتلك العادات الخاصة باللياقة البدنية.

إن النوم أيضا معادل في أهميته لهذه التدريبات، فهو مهم فيما يرتبط باللياقة البدنية والصحة العامة والقدرة على مواجهة الضغوط النفسية. إن السهر لساعات متأخرة من الليل، خاصة إذا أفرط المرء في الشراب، يجعل هناك صعوبة شديدة في التركيز في تذكر المؤدي لتفاصيل دوره أو كلماته، ولذلك فإن الشيء المهم هو أن ينام المرء مبكرا في الليلة السابقة على قيامه بتجربة أداء لاختبار مهارته أو أي أداء آخر يتسم بالأهمية. وأحيانا ما يكون المكوث في السرير لسويعات قليلة بعد الظهر قبل المشاركة في أداء خاص ليلا أمرا شديد الأهمية، سواء أُمضي هذا الوقت في الإعداد العقلي أو في نومة أو غفوة خفيفة.

أسلوب ألكسندر Alexander Technique

هناك نمط من العلاج يفضله المؤدون البريطانيون على نحو خاص (ولو أنه يستخدم على نحو محدود في الولايات المتحدة أو غيرها من الدول)، ويسمى هذا الأسلوب باسم: أسلوب ألكسندر. وقد ارتبط باسم ممثل أسترالي اسمه فريد ألكسندر Fred Alexander، مات العام 1955 بعد أن بحث (ومن الواضح أنه وجد) عن حل لمشكلته الخاصة، التي كانت متمثلة في فقدانه لصوته تحت وطأة الشعور بالضغط النفسي. وقد اعتقد ألكسندر أن هذه التوترات كانت ترجع إلى (أو تظهر على هيئة) وضع جسمي غير مريح، خاصة وضع الرأس بالنسبة للعنق والظهر. وقد افترض ألكسندر أنه ربما نتيجة لفشل التحكم الغريزي في وضع الجسم عقب ذلك التطور الحديث الخاص بالوقفة الرأسية أو الوقوف المنتصب، فقد طور العديد من الناس أنماطا من الاستعمالات الخاطئة المألوفة أو المعتادة. ومن بين هذه الأخطاء الشائعة هنا، والتي عانى منها ألكسندر نفسه، ما يقال عن ذلك

الوضع الخاص الذي تُجذب فيه الرأس للخلف، ولأسفل، وكما يحدث في حالة الاستجابة أو رد الفعل الخاص بالجفول أو الشعور بالخوف المفاجئ startling، وهذا الخطأ قد يقوم به المرء حتى في أثناء قيامه بالنشاط البسيط كالجلوس مثلا... وعلى كل حال فقد تكون هناك أخطاء خاصة بكل فرد ينفرد بها عمن سواه، ولذلك ينبغي تفصيل برامج «إعادة التعليم لأوضاع الجسم Postural re-education بالنسبة لكل فرد خطوة بخطوة، وأن يتم التدريب عليها من خلال معلم خاص.

إن الهدف الرئيسي من «أسلوب ألكسندر» هو إعادة تدريب الأفراد على الأوضاع والحركات المرتبطة بنشاطات الحياة اليومية، بحيث يمكن استبعاد المشاعر العصبية، وبحيث يكون الاسترخاء أيضا أمرا ممكنا.

إن ذلك يكون ممكنا خلال جلسات العلاج، وبواسطة الإرشادات الجسمية التي يعطيها المعلم للفرد فيما يتعلق بالحركات المثالية (مثلا: الاحتفاظ بالرأس في وضع مناسب عندما يكون الشخص واقفا). كما يعطي المعلم أيضا بعض الهاديات اللفظية التي يمكن أن يستخدمها الفرد كأدوات مساعدة في الحوار الذاتي (مثل: وجه الرأس نحو الأمام ولأعلى، ومثل: مد ظهرك).

إن أهمية اتخاذ أوضاع سهلة بالنسبة للممثلين والراقصين والمغنين والموسيقيين، هو أمر واضح (تذكر أعراض سوء الاستخدام المتنوعة التي وصفناها في الجدول 3/9). وقد تلقى حوالي 20٪ من المؤدين دروس «ألكسندر» هذه خلال فترة معينة من فترات مسيرتهم الفنية، مما جعله أكثر الأنظمة انتشارا من بين تلك الأساليب المستخدمة في مساعدة المحترفين. ومع ذلك فإن الصدق العملي الخاص بفائدة هذا المنحى هو صدق محدود حتى الآن (Valentine, 1991).

هناك بعض الشواهد الفسيولوجية التي تشير إلى أن الحركات الموجهة التي يتم من خلالها كف أو منع بعض الأوضاع الجسمية التكيفية المرتبطة بالرأس والرقبة، تتطلب ـ هذه الحركات الموجهة ـ نشاطا وقوة عضلية أقل، كما أنها تصبح أسرع وأكثر مرونة من ذي قبل. وهناك أيضا دراسة أجريت في الدانمارك أظهرت حدوث انخفاض مقداره 50٪ في معدل ضغط الدم الذي يكون موجودا لدى الموسيقيين قبل عزفهم في حفلة موسيقية، وذلك نتيجة لاستخدامهم أسلوب ألكسندر، مما يؤيد تلك الدعوى القائلة بأنه

أسلوب خافض للضغط النفسي. لكن، ولسوء الحظ، فإن معظم هذه الدراسات قد أجراها معلمون ملتزمون بتعاليم ألكسندر، ولم يُجرها بإجرائها علماء مستقلون، كما أن هذه الدراسات كانت تفتقر لوجود مجموعات ضابطة مناسبة.

الاستثناء الوحيد هنا هو ما قرره فالانتاين Valentine (1993)، حيث أجرى دراسة على مجموعات من طلاب الموسيقى طبق على بعضها أسلوب ألكسندر ولم يطبقه على بعضها الآخر. وتمت المقارنة بين هذه المجموعات في مواقف أداء متنوعة قبل وبعد الاستماع لدروس ألكسندر. وقد كان هناك موقفان من هذه المواقف يتسمان بأنهما مثيران للضغط النفسي بدرجة مرتفعة (أداء اختبار مهارة أو حفلة موسيقية «ريسيتال» كبيرة، بينما كان هناك موقفان آخران أقل إثارة للضغط النفسي (يتعلقان بالأداء العادي في قاعة الدرس).

وأُخذت القياسات الفسيولوجية والتقديرات الذاتية المناسبة، كما تمت بعض التسجيلات بكاميرات الفيديو وحُللت، بعد ذلك، لتقدير مدى كفاءة الأداء، وقدر هذه الكفاءة بعض الموسيقيين الأكثر خبرة، وقدر طبيعة الوضع الجسمي (أو نمط الاستخدام use) بعض المعلمين المدربين على أسلوب «ألكسندر». وقد أظهرت النتائج تميز (تفوق) المجموعة التي دُربت على أسلوب ألكسندر على مقاييس عدة، بما في ذلك الكفاءة الموسيقية والتقنية، كما قدرها محكمون لم يكونوا على أي معرفة بالتحديدات الخاصة بهذه المعالجات [9]. لقد تميزت هذه المجموعة أيضا فيما يتعلق بتنوع ضربات القلب، والقلق والتركيز والاتجاه الإيجابي نحو الأداء.

على كل حال، فإن هذه المزايا التي كانت قاصرة، إلى حد كبير، على موقف الأداء المنخفض في إثارته للضغط النفسي، ولم يحدث انتقال لها إلى الموقف المثير للضغط بدرجة كبيرة «الريسيتال».

والأكثر من هذا، فإن مظاهر التحسن هذه، لم تكن مرتبطة بمحكات استخدام الوضع الجسمي المناسب كما قدرها المعلمون المؤيدون لطريقة «ألكسندر». وهكذا، يبدو أنه تحدث بعض الفوائد للمؤدين من استخدامهم أسلوب ألكسندر، لكن هناك احتمالا أيضا بأن تفقد هذه الفوائد، في بعض الظروف الخاصة الحاسمة، وأن هذا الأسلوب بقدر ما هو فعال، يمكن أن

يعمل أو يمارس تأثيراته من خلال آلية أخرى غير الحركة المرتبطة بوضع الجسم. وأحد الاحتمالات هنا قد يتمثل في أنه يبعد أو يصرف الانتباه بعيدا عن الأفكار المثيرة للقلق، وعن الحوار الذاتي المدمر، وهذا يعد مماثلا في جوهره للأساس الذي تقوم عليه إجراءات عملية التأمل.

التوجه المعرفي Cognitive orientation

أشار وولفرتون وسالمون Wolverton & Salmon (1991) إلى أن لدينا قدرا محددا من الانتباه الذي يكون علينا توجيهه إلى أي موقف، وأن الموقف الذي يتوجه نحوه الانتباه قد يكون حاسما في تحديد نوعية الأداء الذي نؤديه . وفيما يتعلق بالموسيقى مثلا هناك ثلاثة إمكانات أو احتمالات رئيسية هي:

1 ـ الذات: كيف أبدو؟ هل أعزف بالمستوى الذي أتوقعه؟

2 ـ الجمهور: كيف يستجيب؟ هل هو متأثر أم أنه يبدي علامات تدل على الملل أو الرفض؟

3 ـ الموسيقى ذاتها: من حيث الاستغراق في تعقيداتها أو تشابكاتها التقنية، وشكلها العام، أو الانفعالات التي تستثيرها.

ويمكن أن نطبق نوعا مماثلا من التفكيك على التمثيل أو على أي شكل من أشكال الأداء. وليس هناك ما يدعو للدهشة إذن أن نعرف أن وولفرتون وسالمون قد وجدا أن الاستغراق في العمل الفني ذاته كان مرتبطا بأقل المستويات من القلق. ومن المؤكد في الغالب أن هذا قد يتفق مع الأداء المثالي. ومن ثم، فإن هذا العلاج المعرفي الذي يهدف إلى إقناع المؤدين بتركيز الانتباه على التأثير الفني ذاته، بدلا من التركيز على الذات أو على استجابات الجمهور، من المحتمل أن يكون هذا العلاج معاونا في تلك الحالات التي تكون لديها هذه المشكلة.

سأل ستبتو وفيدلر Steptoe & Fedler (1987) عددا من العازفين الأوركستراليين عما يدور في أذهانهم خلال الفترة التي تسبق الأداء مباشرة. وقد ظهرت مجموعتان من التصريحات أو التعبيرات أو التقارير الذاتية المثيرة للاهتمام هنا. وقد أطلق هذان الباحثان على المجموعة الأولى من هذه التصريحات اسم النظرة الكارثية للأمور Catastrophzing (مثلا: «أعتقد

أنني سأصاب بالإغماء»، ومثل: «لا أعتقد أنني سأستطيع مواصلة هذا الأداء حتى نهايته دون أن أصاب بانهيار نفسي»، ومثل: «أنا متأكد تماما أنني سأرتكب خطأ قاتلا، وأن هذا سيدمر كل شيء»). أما المجموعة الأخرى فقد أطلقا عليها اسم التقييم الواقعي realistic appraisal (مثل: «من المقدر عليّ أن أرتكب أخطاء قليلة، هذا هو شأن كل إنسان»، ومثل: «إن هذا الجمهور يريد مني أن أعزف على نحو جيد، وهو سيتسامح معي بالنسبة لأي هفوات أرتكبها» ومثل: «سأقوم بالتركيز على الجوانب التقنية (الفنية) من الموسيقى، وعلى التفسير الذي أعددت نفسي له»).

وقد كانت النظرة الكارثية للأمور مرتبطة على نحو واضح بقلق الأداء، فالأفراد الذين كانوا يعانون من رهبة خشبة المسرح كانوا يميلون إلى المبالغة في تضخيم النتائج المترتبة على الحوادث المؤسفة الصغيرة، كما كانوا يميلون إلى الخوف من الفقدان الكامل للتحكم في أدائهم. أما أصحاب مجموعة التعبيرات الخاصة بالتقييم الواقعي فكانوا أكثر إثارة للاهتمام، وذلك لأنه ظهرت لديهم علاقة منحنية [10] مع قلق الأداء، وقد كثر استخدام هذه التعبيرات من جانب هؤلاء الذين كانوا يتسمون بمستويات متوسطة (مثالية) من القلق. إن التصريحات أو التعبيرات الخاصة بهذه الفئة، والتي تشتمل على اعتراف ما باحتمال حدوث بعض الأخطاء، والتي كانت متفقة مع الاتجاه الإيجابي نحو الجمهور، قد تكون هي أكثر التعبيرات دلالة على التكيف.

التطعيم بالضغط النفسي Stress inoculation

إن تطوير توقعات إيجابية حول الأداء، هو أساس التدريب الخاص بالتطعيم بالضغط النفسي كمنحى للتعامل مع القلق Meichenbaum, 1985. وتقوم الفكرة هنا على أساس أن المؤدين يمكنهم أن يتعلموا أن يتوقعوا، وأن يستفيدوا بشكل بنائي من أعراض القلق المقدر أن تحدث لهم قبل الظهور أمام الجمهور. وبهذه الطريقة، يمكن أن يعاد تأطير reframing هاديات القلق أو علاماته، فيُنظر إليها باعتبارها استجابات أقل إثارة للتهديد، بل باعتبارها أيضا استجابات مرغوبا فيها. حيث يتمثل مظهر من مظاهر الخطر المرتبطة بالنظرة الكارثية للأمور في أن المؤدي قد يستجيب من

خلال الكبت والإنكار والتجنب لأي شيء يرتبط بالأداء، بما في ذلك ممارسة الأداء ذاته. ويهدف التدريب الخاص بالتطعيم بالضغط هنا إلى مساعدة المؤدي على التعرف على القلق باعتباره إشارة ينبغي أن ينتبه المرء إليها بشكل إيجابي، وذلك من خلال القيام باستعدادات مناسبة له (Salmon, 1991).

وفي الوقت نفسه، يتعلم المؤدي كيفية إعادة تقييم تأثيرات هرمون الأدرينالين عليه (مثلا: خفقان القلب القوي، والعرق والتنفس السطحي غير العميق... إلخ)، ويُنظر إلى هذه التأثيرات باعتبارها ردود أفعال طبيعية ليست واضحة بشكل بارز للجمهور، كما أنها يمكن أن تساهم في التفسير الأكثر حيوية وإثارة للأداء.

إن الإجراءات الخاصة بالتسكين التي ذكرناها سلفا (التعرض المتدرج لمصدر القلق ممتزجا بالاسترخاء)، يمكن أن تستخدم هنا أيضا لجعل المؤدي معتادا على أعراضه الجسمية أو على ألفة بها، وبحيث يُحس بهذه الأعراض باعتبارها أقل إثارة للضيق أو الانزعاج.

الحديث مع النفس Self-talk

تشترك العديد من الأساليب التي وصفناها سابقا في أنها تشتمل على مكون يتضمن نطق الفرد بعض الهاديات اللفظية لنفسه، وبحيث يعد عقله وانفعالاته للمستوى المثالي من الأداء. والحقيقة أنه يوجد العديد من المؤدين الذين يستخدمون الحوار مع النفس من أجل الارتفاع بحالتهم النفسية إلى أفضل حد ممكن، بينما يبدو أن آخرين متخصصون في الحديث المقلل والخافض من شأن أنفسهم إلى أدنى حد ممكن، إن الأثر المعوق للحديث السلبي مع النفس هو أمر معروف تماما. ويناقش لويد ـ إيليوت Liod - Eliot (1991) موضوع الأصوات الداخلية على أنها «شياطين» تدفعنا نحو الدمار في المناسبات المهمة، كما في تجارب الأداء لاختبار البراعة مثلا. ويرجع التاريخ الخاص لهؤلاء الشياطين إلى مرحلة الطفولة، وخاصة في تلك المواقف التي كان فيها آخرون يلقون بعض التعليقات المهينة أو الجارحة للذات. على سبيل المثال، قد تلتفت أم طفل في الخامسة من عمره ـ حيث يكون والده جالسا في فراشه ـ وتقول له: «لا تغن يا عزيزي إن

هذا الصـوت يجعل والدك يصاب بالمرض»، وقد تقول معلمـة دراما وهـي تتحدث بصوت مرتفع إلى زملائهـا قائلـة: «إن تلك الفتـاة الفقيـرة لا أمـل يـرجـى مـن ورائهـا، إنهـا لا تستطـيع أن تختـط لنفسها طريقا يساعدها في إنقاذ نفسـها». ويقول مـدرس الموسيقى على نحو سيئ تماما: «مارك، هل فكرت أبدا في أن الكيمياء قد تناسبك بشكل أفضل من عزف الكلارينيت؟».

إن التعليقات المؤذية الشبيهة بهذه التعليقات قد تنطبع على عقل الطفل مدى حياته ثم تعود محومة داخل عقل المؤدي الذي لا يشعر بالأمان، خاصة عندما يخشى أنه واقع تحت وطأة تفحص الآخرين له بأعينهم.

فمن خلال المصطلحات المستمدة من التحليل التبادلي transactional analysis[11]، يمكننا أحيانا أن نكون النصوص المكتوبة الخاصة بـ «الوالد النقدي» Critical parent الخاص بنا. فعندما أخطأت ممثلة شابة في تلاوة درامية من أعمال شكسبير أدارت في التو ذلك الشريط الموجود بداخلها والذي يقول: «إذا لم تكوني قادرة على تذكر هذه النصوص فإنه من الأفضل لك أن تقلعي عن المحاولة في هذا المجال تماما».

وعندما يعبس أحد أعضاء لجنة الحكم على الأداء أو يكشر في وجهها فإن هذه الممثلة تقول لنفسها: إنهم يكرهون النظر إلى وجهي، إنني ينبغي علي أن أنصرف في التو». وقد استمر لويد ـ إيليوت في تأويلاته هذه فأشار إلى أن بعض المؤدين يواجهون هذا «الأب النقدي» من خلال ذلك الطفل المتمرد rebelious child الموجود بداخلهم، ومن ثم فهم يلجـأون عـن عمد إلى تخريب أدائهم الخاص لمجرد رغبتهم في العودة أو الاسترداد لتلك المكانة القديمة الخاصة التي كانت لهم. وليس هناك من شك يذكر في أن «ألعابا داخلية» من هذا القبيل يمكن أن تستمـر وأنهـا يمكـن أن تتداخـل مـع الأداء علـى نحـو كبير (Green, 1986).

على كل حال، فإنه إذا كان من الممكن أن يتحول الحديث مع النفس إلى شيء مدمر هكذا، فإنه قد يكون من الممكن تسخيره أيضا في أغراض إيجابية. وهذا يعني إمكان استخدام التوكيدات مثل: «أنا مغن موهوب» أو استخدام توجيهات أكثر تفصيلا مثل: «أنا أحب الجمهور وهم يحبونني أيضا» و«استرخ واستمتع بالموسيقى بالقدر نفسه الذي تعزفها به». ومن

الضروري الاستبعاد تماما للأحاديث السلبية مع النفس خلال الأداء، وأن يكون المرء أيضا مستعدا لأن يستبدل بالأداء الحالي تلك العبارات الإيجابية التي كانت موجودة خلال التدريبات السابقة على الأداء (Kubistant, 1986).

ويجد العديد من المؤدين أنه من المفيد لهم أن ينطقوا بعض النصوص لأنفسهم قبل الأداء وفي أثنائه. لكن مثل هذا الأسلوب ـ كما هو واضح ـ لا يكون فعالا بالنسبة لكل فرد. وقد وصف بيتش Beach (1977) حالة عازف آلة التشيلو بياتيجوفسكي Piatigovsky، الذي كان يعاني من توتر أعصابه خلال الفترة السابقة على الأداء، وقد أخبر هذا العازف أحد أصدقائه أنه «قبل أي حفلة، أقول لنفسي، جريشكا، لا تك عصبيا، إنك بياتيجوفسكي العظيم». وعندما سأله صديقه «وهل كان ذلك يساعدك؟» أجاب «لا، فأنا لا أصدق نفسي».

تصور الهدف Goal Imaging

يتبنى بعض المؤدين، بدلا من الحديث مع النفس، ذلك التفكير بالصور البصرية من أجل رسم معالم الإنجاز المكتمل. وقد يشتمل هذا على تصور المرء أنه «أوليڤييه» وهو يمثل دوره، أو أنه أشكينازي Ashkenazy وهو يعزف على البيانو، أو أنه باڤاروتي وهو يغني دوره في الأوبرا، بدلا من أن يكون التصور متعلقا بهذا الفرد نفسه. إن تخييلات العظمة التي من هذا النوع قد تستخدم بدرجة تفوق ما أعد بعض المؤدين أنفسهم للقيام به. وهناك بعض المبررات للاعتقاد أن هذه التخييلات قد تكون أحيانا ناجحة. لقد تحول بعض الأفراد الذين لم يظهر لديهم من قبل إلا قدر متواضع من الموهبة تحولا تاما مكنهم من القيام بأداءات مؤثرة تماما، عندما أُخبروا، وهم تحت ظل التنويم المغناطيسي، أنهم فنانون مشهورون ومنجزون.

ومن الأساليب التي أثبتت نجاحها في الألعاب الرياضية ذلك الأسلوب المسمى التدريب العقلي Mental rehearsal (Suter, 1986)، وعادة ما يبدأ هذا الأسلوب من خلال الإحداث أولا لحالة من الاسترخاء العضلي، ثم بعد ذلك يطلب من اللاعب الرياضي أن يستحضر في ذهنه صورا حية مفصلة للحركات صحيحة التنفيذ (مثلا: أن يسدد السهام إلى عيون الثيران، أو أن يسجل أهدافا في لعبة كرة السلة، أو أن يقوم بسلسلة الحركات الروتينية

في رياضة التزلج على الجليد).

ويكشف القياس الذي يحدث بعد ذلك للمهارات عن تحسن يعزى إلى التصور العقلي وحده، دون الممارسة البدنية العقلية لهذه المهارات. إن مثل هذا الأسلوب أكثر كفاءة في حالة المهارات التي تشتمل على مكون عقلي مهم وعلى سلاسل طويلة مركبة من الحركات Feltz and Landers, 1983.

إن العزف على البيانو أو أي آلة موسيقية أخرى، أو الأداء في مسرحية معينة، قد يبدو متفقا تماما مع هذا الوصف. وهناك شيء آخر مشترك بين الحديث إلى النفس وتصور الهدف، وهو شيء ربما كان جوهريا بالنسبة لفاعلية هذين الأسلوبين، فهما يوجهان الانتباه إلى المحصلة أو النتيجة التي يسعى المرء من أجلها، وذلك في مواجهة تلك الأفكار المشتتة المرتبطة بالأشياء التي يمكن أن تسير على عكس ما يشتهي المرء، وأيضا الآثار المرتبطة بتلك العواقب غير السارة التي قد تنشئ هذه الأشياء، وربما كان الشيء الأكثر أهمية بالنسبة للتدريب العقلي، سواء كان لفظيا أو بصريا، هو أن يكون تفاؤليا (Seligman, 1989).

إن هؤلاء الذين يتصورون النجاح، سواء في الرياضة أو قطاع الأعمال، أو على خشبة المسرح، هم الأكثر قابلية لأن يؤدوا أعمالهم بأقصى ما يستطيعون من جهد. وتكون البراعة في أن «يتصور المرء هذا النجاح على نحو يصل به إلى حد الكمال».

التعويق الذاتي Self-Handicapping

حدد جونزا وبرجلاس jones & Berglass (1978) معالم تلك الإستراتيجية القادرة على إلحاق الضرر بصاحبها في أي وقت، والخاصة بتطويق أو تضييق مدى المراهنات المتعلقة بنتيجة أو محصلة الأداء. ففي عديد من السياقات التنافسية يبدو أن بعض الأفراد يكونون في حالة خشية من فقدانهم لاحترامهم أو اعتبارهم لذاتهم إلى الدرجة التي يختلقون عندها الأعذار، مقدما، لتفسير مظاهر فشلهم اللاحقة. فمثلا قد يسهرون عن عمد إلى ساعة متأخرة من الليل قبل أحد الامتحانات، أو يشربون الخمور قبل أداء موسيقي مهم، بحيث يمكنهم القول لأنفسهم وللآخرين في حالة الفشل: «لقد كان يمكنني أن أؤدي على نحو أفضل، لو لم أكن قد فعلت كذا

أو كذا أو كذا».

ويكمن الخطر بطبيعة الحال، في أنهم يكثرون من هذه المناسبات التي يحتاجون فيها إلى الاعتذار.

ويجد بعض المؤدين متعة خاصة عند توليهم مسؤولية القيام بأحد الأدوار، أو المشاركة في حفلة، بشكل استثنائي مؤقت، أي لفترة قصيرة (كما في حالة مرض أحد المؤدين الآخرين مثلا). وذلك لأن هذا يعفيهم من تبعة المسؤولية الكاملة. فإذا نجحوا كانوا هم الأبطال الذين تقدموا للأمام وأنقذوا الموقف، أما إذا فشلوا فالأمر يرجع إلى عدم توافر الوقت الكافي لهم كي يعدوا أنفسهم للقيام بهذه المهمة. ويحظى بعض المؤدين بسمعة خاصة هنا، وذلك لأنه تتوافر لديهم دائما الاعتذارات الخاصة بهم ومقدما. «لقد كان لدي ألم شديد في الحلق في تلك اللحظة» أو «أنا لم أشاهد مثل هذه الموسيقى من قبل»، أو «لقد أجبرني المخرج على القيام بتمثيل دور لا يناسبني».

ومن السهل أن نرى كيف يمكن أن تقترب مثل هذه الاعتذارات من الحديث السلبي مع النفس، ومن ثم تصبح بمنزلة النبؤات المحققة بذاتها للفشل. وتكون الخطوة التالية في هذه العملية هي أن يدمر المرء أداءه الخاص من خلال تعويقه الذاتي الفعلي له، كما يحدث في حالات الفشل في الانتظام في التدريبات، أو تدمير المرء للآلة التي يعزف عليها، أو أن يصبح سكيرا مقدما قبل الأداء.

إن الأفراد الحساسين أو المعرضين لمثل هذه الحالات ينبغي عليهم مراقبة ظهور علامات شبيهة بهذه لديهم، وأن يحاولوا أيضا أن يحلوا محلها بعض الإستراتيجيات الأكثر إيجابية التي ذكرناها من قبل.

قائمة توجيهات للمؤدين الذين يعانون من رهبة خشبة المسرح

إن الكثير مما قلناه من قبل يمكن تلخيصه في سلسلة من الخطوات التي نقدمها فيما يلي، للمؤدين الذين يكونون منشغلين بمستوى قلق الأداء الخاص بهم:

١ ـ اسأل نفسك عما إذا كان التوتر الذي تشعر به ضارا على نحو محدد بالأداء الذي ستقوم به؟ وتذكر أن درجة معينة من الاستثارة تعطي «تألقا» خاصا للأداء، حتى لو بدت مقلقة للمؤدي نفسه. وذكر نفسك أن

الأعراض الخاصة بالاستثارة الجسمية هي أمر طبيعي لا يلحظه الجمهور.

2 ـ إذا تجاوز القلق الذي تشعر به مداه، سل نفسك عما إذا كان هذا القلق يخبرك بشيء ما عن مدى استعدادك الخاص للقيام بالمهمة التي أنت بصددها الآن؟ هل ينبغي عليك أن تجد وسيلة ما لخفض الضغط النفسي، من خلال مثلا، اختيار عمل أسهل، أو مشاركة المؤدين الآخرين في المنصة (أو المسطبة أو البراتيكابل Platform) الخاصة بالحفلة، أو القيام بتدريبات أكثر. لا تدع القلق يقودك إلى تجنب التفكير فيما ينبغي عليك القيام به لتحسين الأداء؟ فالإعداد الجيد العميق من الممكن أن يحل هذه المشكلة على نحو كبير.

3 ـ إذا حدث أن ظللت تعتقد، بعد كل تلك الخطوات السابقة، أن هذا القلق لا مبرر له فإنه من الأفضل أن تضع في اعتبارك كيفية قيامك بالتعامل معه على نحو ناجح. إن المخدرات هي مقياس لليأس، وينبغي ألا تستخدم إلا باعتبارها بديلا مؤقتا، حتى يمكنك تعلم أساليب المواجهة السيكولوجية المناسبة. وتذكر دائما أن استخدام المخدرات هو ما يؤدي دائما إلى انتكاس الارتقاء الخاص بالسيطرة على الذات أو ضبط النفس.

4 ـ يعتمد الاختيار لأفضل المناحي النفسية المناسبة على الفرد المؤدي نفسه وعلى طبيعة مشكلته. فإذا كنت بشكل عام مفرط النشاط ردا على الضغط النفسي، فإن بعض أساليب الاسترخاء المناسبة لكل الأغراض كالمردود الحيوي، والتأمل، والتدريب الذاتي، والتنويم، والإيروبيك، والاسترخاء العضلي المتدرج، قد تكون مفيدة هنا. وفي النهاية، على أي حال قد يكون من الضروري مواجهة موقف الأداء نفسه من خلال أساليب مثل التسكين، والغمر، والتطعيم بالضغط النفسي، والحديث الإيجابي مع النفس، وتصور الهدف أيضا. ومن الممكن أن يشرع المرء بنفسه في أي أسلوب من هذه الأساليب أو أن يقوم بذلك بمساعدة مرشد نفسي محترف خاص.

5 ـ يبدو أن أكثر الإستراتيجيات المعرفية كفاءة هي كما يلي:

أ) أعد المؤدي لقبول درجة معينة من التوتر، وكذلك بعض الأحداث المؤسفة الصغيرة كجزء أساسي من عملية التقدم في أثناء الأداء.

ب) ركز على عملية الاستمتاع الشخصي المرتبطة بالأداء، وليس على

تقويم الجمهور لهذا الأداء.

ج) استخدم الحديث الإيجابي المتفائل مع النفس وأيضا التفكير بالصور البصرية، بدلا من استخدام عدم الثقة بالنفس أو الإحساس الكارثي بالأمور.

هوامش المترجم

الفصل الاول

(1) المكان الذي ولد به شكسبير على نهر إيفون.

(2) المسرح الرئيسي للأوبرا والباليه في الولايات المتحدة، افتتح أول مرة العام 1833.

(3) مجموعة من أفلام الخيال العلمي قام بإخراجها «جورج لوكاس» وساهم في بطولتها هاريسون فورد.

(4) المقصود نمر أسنانه حادة كالسيف وهو حيوان بائد.

(5) رباعية الخاتم أو دورة الخاتم أو خاتم النيبلوبخن: أربع أوبرات (دراما موسيقية) من تأليف ڤاجنر، تقوم على أساس بعض الملاحم الألمانية، وهي على التوالي: أ ـ ذهب الراين. ب ـ الفالكيري. ج. سيجفريد. د ـ غروب الآلهة.

(6) سلسلة من أفلام المغامرات من إخراج ستيفن سبيلبرج.

(7) مقياس لأيزنك يقيس الميل أو الاستعداد للأمراض العقلية الذهانية، وليس الوقوع الفعلي في براثن المرض العقلي.

(8) أي مرتبطة بالجوانب الجسمية والوراثية من الشخصية.

(9) وهو أحد الإنزيمات المسؤولة عن عمليات الهدم والبناء داخل الجسم، ومنها ما يتعلق بعمليات الهدم والتحلل على وجه خاص.

(10) التخييل Fantasy: مقصود به هنا العمليات الموجودة في أثناء أحلام اليقظة، أو التهويم والاستمتاع بالفنون على وجه خاص.

(11) علم «بيني» يمزج بين علم الحيوان وعلم الأحياء وعلم النفس، ويهتم بالملاحظة الدقيقة لسلوكيات الحيوانات في بيئاتها الطبيعية، وكذلك بارتقاء الخصائص السلوكية لديها، خاصة ما يتعلق منها بالتفاعل بين العوامل الوراثية والعوامل البيئية، كما تجرى مقارنات بين العوامل الوراثية والعوامل البيئية، ومقارنات بين سلوك الحيوان وسلوك الإنسان.

(12) روائية إنجليزية مشهورة (1775 ـ 1817)، من أهم أعمالها «هوى وكبرياء».

(13) فيلم مشهور.

(14) فيلم رسوم متحركة أنتجته شركة والت ديزني العام 1991.

(15) فيلم من إخراج روبرت جوليان، اعتمد على رواية من تأليف «جاستون ليرو» بهذا العنوان تدور حول اختطاف بطل الأوبرا، السابق المشوه، الذي يرتدي قناعا خاصا لبطلة الأوبرا التي كان يحبها حبا جما واحتجازه لها في مخبئه أسفل الأوبرا.

(16) يشير مصطلح «التداعي الحر» بشكل عام إلى عملية التداعي أو الترابط الحرة غير المقيدة أو غير المنظمة بين الأفكار والكلمات والصور، ويشير المصطلح إلى الطريقة التي استخدمها فرويد في التحليل النفسي لاستخراج واكتشاف المخزون اللاشعوري داخل الفرد، وللطريقة جذورها لدى جالتون أيضا.

(17) عملية الخفض للاضطراب النفسي أو الخوف المرضي أو الألم على نحو تدريجي. ويرتبط

هذا المصطلح بإجراءات خاصة في العلاج النفسي السلوكي شرحها المؤلف ببعض التفصيل في الفصل الحادي عشر من هذا الكتاب.

(18) نسبة إلى الاتجاهات والأفكار التي سادت خلال عصر الملكة فيكتوريا في إنجلترا (1837 - 1901)، وقد حدثت فيه إنجازات عدة في الفنون والثقافة والحياة بشكل عام سواء في إنجلترا أو خارجها.

(19) المقصود أنهن يتسمن بالمودة والتعاطف والحنان أكثر من اتسامهن بالعنف والعدوانية.

(20) مقدمة برامج تليفزيونية أمريكية شهيرة.

(21) الجدير ذكره أيضا، في هذا السياق، أنه في العام 1966 رفع الكاتب الأمريكي «جون جريشام» قضية ضد المخرج الأمريكي «أوليفر ستون» وضد شركة وارنر للإنتاج السينمائي، وذلك بعد أن تم القبض على شابين بتهمة قتل أحد أصدقائهما، وقد اعترفا بأنهما فعلا ذلك بعد مشاهدتهما فيلم «ولدوا ليقتلوا» Natural Born Killers لهذا المخرج الشهير.

(22) فيلم من بطولة «جاك نيكلسون» ترجم إلى العربية تحت عنوان «طار فوق عش المجانين» وحصل نيكلسون على جائزة الأوسكار أحسن ممثل عن دوره في هذا الفيلم العام 1975.

(23) ممثل أمريكي اشتهر بتمثيله أفلام الغرب الأمريكي وأفلام رعاة البقر.

(24) نوع من الأغاني الحديثة تصاحبه إيقاعات سريعة وحركات جسمية عنيفة ومفاجئة.

(25) فضلنا حذف المقطع الخاص بهذه الأغنية لاحتوائه على ألفاظ خارجة تخدش الحياء العام.

(26) «الروك»: نوع من موسيقى «البوب» أو الموسيقى العامة أو الجماهيرية (في مقابل الموسيقى الكلاسيكية). نشأت أولا في الولايات المتحدة تحت اسم «روك آند رول Rock n Roll» في أوائل الخمسينيات، ثم انتشرت حول العالم من خلال الفرق الغنائية التي تستخدم الآلات الموسيقية الحديثة كالجيتار مثلا، وغالبا ما تشير موضوعات هذه الأغاني إلى قضايا اجتماعية.

(27) يقصد بالعقل تحت الشعوري في التحليل النفسي العقل الذي ليس واعيا تماما (كالعقل اللاشعوري) لكنه في المنزلة بين المنزلتين، ويمكن أن يكون شعوريا حين نركز عليه والعكس بالعكس.

(28) مؤلف موسيقي وأوبرالي ألماني شهير (1813 ـ 1883) سيرد ذكره كثيرا في هذا الكتاب.

(29) «البارودي» أو المحاكاة التهكمية: شكل فني (أدبي أو أوبرالي... إلخ) يعتمد على الكوميديا والنقد، تقوم الكوميديا فيه على تشويه الملامح البارزة لأسلوب أو محتوى أي عمل فني، ويقوم النقد على أساس استعارة كلمات أو تعبيرات أو شخصيات من عمل فني آخر ثم محاكاتها بقصد إظهار ضعفها، ومن ثم السخرية منها.

(30) التينور: أعلى طبقات صوت الرجال من حيث الحدة. كما يطلق أيضا على عائلة من الآلات الموسيقية ذات الدرجة الصوتية التي تقارب طبقة التينور مثل الساكسوفون تينور وآلة الفيولا أيضا (ثروت عكاشة، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، القاهرة: لونجمان 1990).

(31) كلمة تفيد بشكل عام معنى الهذيان.

(32) الطبقة الصوتية الوسطى عند الرجال، وتقع فيما بين طبقتي التينور والباص. وصوت الباريتون مرن يناسب الأغنيات والألحان المسرحية، ويضاف هذا اللفظ أيضا لبعض الآلات من طبقة الباريتون مثل: الساكسفون والساكسورن بار يتون (بيومي، 1992).

(33) أوبرا من أعمال «ڤردي».

(34) شاعر ومصور إنجليزي شهير (1757 ـ 1827).

(35) مصور إنجليزي شهير (1697 ـ 1764) صور مشاهد الحياة العادية في مدينة لندن، وأعد التصاوير لأوبرا «الشحاذين» لجون جاي في القرن18.
(36) مؤلف موسيقي نمساوي شهير (1756 ـ 1791) كشف على نحو مبكر عن عبقرية فذة قل أن يجود الزمان بمثلها، بدأ العزف في سن الثالثة وبدأ التأليف في سن الخامسة، ومات مبكرا (حوالي الخامسة والثلاثين من عمره) سيرد ذكره كثيرا في هذا الكتاب.
(37) أشهر مؤلف موسيقي وأوبرالي إيطالي (1813 ـ 1901) سيرد ذكره كثيرا في هذا الكتاب.
(38) مؤلف موسيقي وأوبرالي إيطالي شهير (1858 ـ 1924).
(39) تقوم هذه الاختبارات النفسية على أساس مفهوم الإسقاط في نظرية التحليل النفسي، والذي يشير إلى أن الشخصية الإنسانية عندما تقع في مشكلة أو قلق أو خداع فإنها تبعده عنها وتسقطه على الآخرين أو على أي شيء آخر للتخفف من آثاره المؤلمة.
(40) تشير هذه الفئة المرضية إلى هؤلاء المرضى الذين ينتقلون على نحو دائم من نوبات يسيطر عليهم خلالها المرح والابتهاج من دون سبب موضوعي (الهوس)، إلى نوبات تسيطر عليهم خلالها أحاسيس التشاؤم والضيق (الاكتئاب)، وقد تسود إحدى النوبات فترة طويلة أكثر من الأخرى المقابلة لها لدى أحد الأفراد لأسباب بيولوجية ونفسية واجتماعية عدة.
(41) نختلف مع مؤلف الكتاب في ربطه هذا، ولو على المستوى الظاهري بين الإبداع والجنون. فالجنون أو الاضطراب العقلي يتسم بالفوضى والعشوائية على رغم كل ما قاله بعض الأطباء أمثال لانج وبعض المبدعين أمثال شكسبير من وجود عقل خاص داخل الجنون، والإبداع في ر أينا يحتاج إلى النظام والاستبصار والوعي، وكلها أمور تهتز على نحو كبير خلال حالات الاضطراب العقلي المختلفة.
(42) هذه التحليلات التي يشير إليها المؤلف غالبا ما تعتمد على مقياس أيزنك للذهانية، وهو مقياس يقيس الاستعداد للذهانية، والتي يفترض أيزنك أنها موجودة بدرجات متفاوتة لدى كل منا وأنها ليست «الذهان» أو المرض العقلي الفعلي. وكذلك فإن بعض الباحثين يشير إلى أن العلاقة بين المرض العقلي والإبداع علاقة بين الاستعداد لكل منهما، وليست علاقة بين التحقق الفعلي لكل منهما، كما أن العلاقة بينهما أيضا ليست مباشرة حيث تتدخل عوامل نفسية واجتماعية عدة في هذه العلاقة. (انظر: فيصل يونس: العلاقة بين سمات النمط الفصامي والقدرات الإبداعية في: دراسات في الشخصية والإبداع، القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع 1994).
(43) تشير كلمة التهريج Slapstick هنا في اللغة الإنجليزية أصلا إلى المقرعة الخشبية ذات الفلقتين، التي كان يضرب بها الممثل ـ أو المهرج ـ زميلا له في أثناء اللعب أو التمثيل. ومن هذا الضرب الهزلي، استعيرت الكلمة إلى مجال الدراما الملهوية لتدل على العرض المسرحي الهابط الذي يتسم بالتهريج، والصخب البدني، والخشونة في الحركة واستعمال الأيدي والأرجل في حركات بهلوانية، كل ذلك بقصد إثارة الضحك. (انظر: د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار المعارف، 1985).
(44) الإشارة هنا إلى شخصية «هاملت» في مسرحية شكسبير الشهيرة بهذا الاسم.
(45) العمل الفني «الأليجوري» هو العمل الذي يشير إلى عمل أو مجال موضوع أو معنى آخر، ومن ثم فهو عمل رمزي في المقام الأول. وقد جاءت كلمة Allegory من كلمة alas اليونانية القديمة التي تعني «آخر». والعمل الأليجوري عمل يشتمل على لغة تصورية، وهو غالبا ما يشتمل على مقابلة بين طريقته السردية والأفكار التصورية أو الأخلاقية التي يعرضها، كما أن الأحداث التاريخية

التي قد تظهر في هذه الأعمال الأليجورية قد ينظر إليها باعتبارها أمثلة موضحة للمفاهيم الأخلاقية. والأليجورة إذن أسلوب للموازاة بين المفاهيم والتكوينات المعرفية الخيالية والأسطورية والرمزية والشعرية وبين النماذج الأخلاقية والتصورية، ومن أمثلة هذه الأعمال الأليجورية «الكوميديا الإلهية» لدانتي و«الفردوس المفقود» لملتون، و«فاوست» لجوته، و«موبي ديك» لهرمان ميلفيل.

(46) يشير مصطلح علم نفس الديناميات إلى تلك الأنساق النظرية المهتمة بالتغيرات والدوافع الداخلية (كما في نظرية وود ورث الوظيفية، أو المهتمة بالجوانب اللاشعورية (فرويد ويونج مثلا) وأيضا النظريات المهتمة بالحركة في المكان والدوافع السيكولوجية المتفاعلة مع هذه الحركة، كما هي الحال لدى كيرث ليفين مثلا.

(47) الإشارة الضمنية هنا أيضا إلى مسرحية هاملت لشكسبير.

(48) جيلبرت هو «وليم جيلبرت» (1836 - 1911): شاعر وكاتب مسرحي وكاتب أوبرالي إنجليزي، ألف مع سوليڤان أربع عشرة (14) أوبرا خفيفة أو أوبريت أطلق عليها اسم «أوبرات ساڤوي» نسبة إلى المسرح الذي كانت تمثل عليه في لندن. أما سوليڤان فهو «أرثر سوليڤان» (1842 - 1900): المؤلف الموسيقي والعازف الإنجليزي. والاثنان من أشهر مؤلفي الأوبرا البريطانيين، وعادة ما يقترن اسم كل منهما بالآخر، وأشهر الأعمال التي ألفاها معا: البيانور، الأميرة أيدا، الميكادو، الصبر، وغيرها.

(49) مسرحية تنتمي إلى ما يسمى بمسرح العبث، وهي من تأليف الكاتب الأيرلندي الشهير صمويل بيكيت.

(50) الأوبر ا الهزلية Comic apera (opera buffa): بينما ظهرت الأوبرا الجادة opera seria بوصفها ثمرة ثقافية لعصر النهضة سعيا وراء مثل عليا إنسانية النزعة humanistic، واستمرت خلال تطورها قاصر ة على الطبقة المثقفة، انبثقت من الملهاة المرتجلة commedia dell arte الإيطالية التي نالها التطوير أوبرا مرحة بإضافة الموسيقى إليها دون أن تفقد أصالتها وتلقائيتها لتصبح الأوبرا الهزلية. فلقد وجد شغف الإيطاليين التقليدي بالمحاكاة التهكمية parody والتشويه الساخر caricature في الأوبرا الهزلية مجالا خصبا لمتعته في الترويح المرتجل.

وقد اعتمدت الأوبرا الهزلية على استغلال الموسيقى الشعبية بحذق وبراعة. فلقد كانت الخفة المأثورة بين الأغاني والرقصات الشعبية بما تنطوي عليه من شتى التنوعات تتباين تباينا تاما مع الأسلوب الوجداني لأغاني الأوبرا الجادة التي سئم الجمهور من الإلقاء المنغم السردي السائد فيها، فاجتذبته بساطة لغة أغاني الأوبر ا الهزلية التي ما إن كتب لها النجاح حتى بدأ مؤلفو الأوبر الجادة يؤلفون فواصل هزلية comic interludes، ثم انتبهوا إلى تأليف أوبرات هزلية كاملة. ومن أشهر مؤلفي الأوبرات الهزلية سكارلاتي (العظيم) وبرجوليزي وغيرهما (نقلا عن: د. ثروت عكاشة، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية 1990).

(51) بنجامين بريتين: مؤلف أوبرات بريطاني (1913 - 1976)، الأكثر شهرة وغزارة من بين جيله من مؤلفي الأوبرا البريطانيين، بدأ التأليف الموسيقى البسيط في سن الخامسة، ألف حوالي ثلاث عشرة أوبرا من بينها بيتر جريم (1945) وبيلي يد (1951)، وحلم منتصف ليلة صيف (1960)، وألف موسيقى تصويرية لعديد من الأفلام والمسرحيات.

(52) مات موتسارت في الخامسة والثلاثين من عمره تقريبا .

(53) فرانز ليست (1811 - 1886) عازف بيانو ومؤلف موسيقي مجري شهير.

(54) التثبيت Fixation: مصطلح يشير في نظرية التحليل النفسي لدى فرويد إلى توقف عمليات النمو أو الارتقاء النفسي عند مراحل مبكرة من مراحل النمو، وعادة ما يحدث النكوص أو الارتداد لهذه المراحل التي تم التثبيت عليها أو عندها عندما يواجه المرء أزمة نفسية عنيفة الحاضر الخاص به، فهو يرتد إلى تلك المراحل الخاصة التي كانت أقل مشقة وانعصابا.

(55) الإشارة هنا إلى أوبرات المؤلفين الموسيقيين البريطانيين جيلبرت وسوليڤان التي أنتجت وأعيد أداؤها وازدهرت على مسرح ساڤوي في لندن الذي افتتح العام 1881.

الفصل الثاني

(1) هي رتبة الثدييات تشمل الإنسان والقرد... إلخ.

(2) في العربية أيضا نقول إن الممثل يلعب دوره أو يمثل الدور أو يؤدي الدور أو يقوم بالدور... إلخ، وبالمعنى نفسه.

(3) ليست هذه هي الحال دائما فأحيانا ما يتحرك الإنسان خلال الحلم بشكل عنيف كما في الكوابيس، وأحيانا يمشي بعض الناس خلال أحلامهم ويتكلمون ويؤذون أنفسهم أو الآخرين.

(4) أيضا هذا ليس دقيقا، فالنشاط الرياضي يحتاج إلى عمليات معرفية كثيرة كالتذكر والتخيل والذكاء والإبداع والتفكير وحل المشكلات والإدراك وغيرها.

(5) طائر آسيوي.

(6) البقعة العمياء أو النقطة المظلمة (أو السوداء): نقطة صغيرة على شبكية العين غير حساسة للضوء لا توجد بها مستقبلات عصبية ضوئية.

(7) المقرن الأعظم أو الجسم الجاسئ، وأحيانا يطلق على هذا الجزء اسم «المفتش الكبير» أو القومسيير العام للمخ، وهو حزمة من الألياف العصبية تقوم بوظيفة التفاعل التبادلي للمعلومات بين نصفي المخ البشري الأيمن (المسؤول عموما عن الصور والانفعال والحركة) والأيسر المختص باللغة.

(8) الباروك Baroque: مصطلح يشير إلى عصر وأسلوب أيضا. ومن معاني هذه الكلمة: الشيء الغريب. وقد استخدمت الكلمة أولا لوصف العمارة الزخرفية المنمقة في ألمانيا والنمسا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، وتمت استعارة المصطلح لوصف الأشكال المماثلة في الموسيقى. ويقع هذا الأسلوب موسيقيا فيما بين العامين 1600 , 1750 تقريبا، ومن خصائصه المبالغة والتضخيم وكثرة الزخارف والخروج عن المألوف، وتتسم موسيقاه بالوضوح ودقة التفاصيل والتوازن والترابط والتنسيق بين الأجزاء والعبارات، والثراء في التعبير الموسيقي عن العواطف وكثرة الزخارف اللحنية والجمع بين البولوفونية، والهارمونية وتعدد مجموعات الكورال، وفيه ظهرت البداية الأولى لتكوين الأوركسترا وارتفاع الكتابة له وأسس فن القيادة، وافتتاح دور الأوبرا وتطور الموسيقى المسرحية (الأوبرا الأوراتوريو والكانتانا والباليه)، وتطور صيغ أو قوالب الكونشرتور الفوجا والمتتالية والتمهيد لظهور السيمفوني والسوناتا والسلم الكروماتي المعدل. ومن أقطابه في الأوبرا مونيفردي وسكارلاتي، وفي موسيقى ڤيڤالدي وباخ وهاندل (نقلا عن: أحمد بيومي، القاموس الموسيقي. القاهرة: دار الأوبرا، 1992).

(9) الجاز Jazz: موسيقى تعتمد على الإيقاعات المميزة الواضحة التي تتحرك على أساسها أقدام الراقصين أو تحريك أجسامهم. وترجع جذورها إلى الموسيقى الشعبية للزنوج الذين تم اختطافهم

من أفريقيا وبيعهم في أوروبا والأمريكيتين أيام تجارة العبيد. وظهرت لأول مرة في شيكاغو العام 1915 على يد جورهام ومنها انتشرت بسرعة في جميع أنحاء العالم، تستخدم في الملاهي وحفلات الرقص. وقد تأثر بها بعض كبار المؤلفين في أعمالهم الأوركسترالية أمثال سترافنسكي وجرشوين وميلو وغيرهم. ولا تخضع فرق الجاز لقاعدة محددة في عدد آلاتها ونوعياتها. وعادة تعتمد على الآلات الإيقاعية المتنوعة وبعض الآلات الخشبية والنحاسية والجيتارات والآلات الكهربائية الحديثة (أحمد بيومي، 1992). وبكشل عام فإن موسيقى الجاز متأثرة بالإيقاعات المشهرة من موسيقى غرب أفريقيا ومن الهارموني الخاص بالموسيقى الأوروبية، وأيضا من الغناء الديني (القداس) الأمريكي.

(10) سرجي بروكوفييف (1851 ـ 1953): مؤلف موسيقي روسي شهير من أشهر أوبراته البرتقالات الثلاث (1919)، وملاك النار (1919 ـ 1926)، والحرب والسلام (1947 ـ 1948).

(11) أي مرتبطة بذروة الشهوة الجنسية.

(12) طبعا هذه مجرد إشارة إعجاب من مؤلف هذا الكتاب بقدرات ڤاجنر على الكشف عن الطبيعة الخاصة للعلاقات الإنسانية، وذلك قبل أن يقوم العلماء المهتمون بدراسة السلوك الجنسي أمثال ماسترز وجونسون بذلك في خمسينيات هذا القرن العشرين.

(13) الباص Bass: أعمق طبقات أصوات الرجال وأشدها وكذلك أكثر الآلات الموسيقية غلظة من حيث الصوت، كآلة الساكسهورن Saxhorn مثلا، وهي أيضا أغلظ النغمات في التآلفات الموسيقية.

(14) السوبرانو Soprano: أعلى طبقات الصوت النسائي حدة، ويطلق الاسم أيضا على الآلات الموسيقية ذات الطبقة الصوتية القريبة من صوت السوبرانو مثل ساكسفون السبرانو وكلارينيت السوبرانو.

(15) كاڤارادوسي: شخصية أساسية في أوبرا «توسكا» لبوتشيني، وهي شخصية مصور رسام.

(16) شيء أو مجموعة أشياء، غالبا (وليس دائما) ما ترتبط بنوع من الحيوانات (كالذئب مثلا) أو النباتات (كالنخلة مثلا)، ينظر إليها أعضاء جماعة معينة أو مجتمع باعتبارها ذات دور سحري ورمزي خاص بالنسبة لهم. وقد نظر فرويد إليها في كتابة الطوطم والتابو (1913) باعتبارها التعبيرات الرمزية عن الأب الأول أو البدائي.

(17) نميز هنا بين وظيفة الكاهن Priest الذي هو وظيفته دينية أساسا وبين الكاهن الساحر Shaman الذي يستخدم السحر لمعالجة المرضى ولكشف المخبوء والسيطرة على الأحداث خاصة في المجتمعات البدائية.

(18) من أعمال الموسيقي الإيطالي بيترو ماسكاني (1863 ـ 1945) من قصة قصيرة كتبها ووصفها في قالب تمثيلي الكاتب الإيطالي جيوڤاني ڤيرجاد.

(19) من أعمال موتسارت.

(20) من تأليف ڤردي، كتبها تلبية لدعوة خديو مصر (إسماعيل) له لكتابة أوبرا ذات موضوع مصري لتعرض في افتتاح دار الأوبرا المصرية مع افتتاح قناة السويس، لكن ڤردي لم يستطع إتمامها في الموعد المحدد. وعرضت بدلا منها أوبرا «ريجوليتو» العام 1869 ثم أحضر «ڤردي» سيناريو خاصا لها من «ميريت بك» فزوده بالموضوع الرئيسي الذي يدور حول حب عايدة ابنة قائد جيش الحبشة لرادميس الضابط في الجيش المصري، لهذه الأوبرا الشهيرة التي عرضت لأول مرة في مصر العام 1871.

(21) البلياتشو: أوبرا من تأليف الإيطالي روجيرو ليونكاڤالو (1858 ـ 1919) قلد فيها «الشهامة

الريفية» لماسكاني.

(22) الاسم الكامل لهذه الأوبرا هو «أساطين الغناء في نورمبرج» وهي من تأليف ڤاجنر.

(23) أوبرا من تأليف موتسارت.

(24) أوبرا من تأليف «جيلبرت» و«سوليڤان».

(25) سنميز هنا كما ذكرنا سابقا بين كلمتي: كاهن priest التي هي رتبة دينية مسيحية ـ على نحو خاص ـ وكاهن ساحر shaman التي يدور حولها الحديث.

(26) وهي النزعة التي يعتقد أصحابها أن أرواح الموتى تتصل بالأحياء عبر وسيط معين.

(27) الإشارة هنا إلى المصادفة والحظ والعشوائية التي قد تحدث بها الأمور في مثل هذه الممارسات.

(28) في ضوء نظرية سكنر عن التعلم والمسماة بنظرية التعلم أو التشريط الإجرائي operant conditioning يعطى التدعيم أو المكافأة للاستجابة المطلوبة في ضوء جداول معينة بعضها مستمر وبعضها متقطع، وخلال هذا النوع الأخير لا يعطى التدعيم عقب كل استجابة صحيحة بل عند صدور بعض الاستجابات المطلوبة (كل ثلاث استجابات صحيحة مثلا) وفي ضوء جداول نسب معينة، ثابتة أو متغيرة.

(29) يقصد بهذا المصطلح أصلا، وكإجراء تجريبي، تلك العبوة المعينة من الدواء التي يتم تجهيزها بحيث تشبه ظاهريا، أحد الأدوية، لكنها لا تشتمل بداخلها على أي مواد مؤثرة كيميائيا، وتوضع بدلا من ذلك كمية من السكر أو الدقيق... إلخ، ويكون المقصود من وراء ذلك الإيهام أو الإيحاء ببعض الآثار الإيجابية أو السلبية الإيهامية لهذه العبوة.

(30) الكلمة المستخدمة هنا قديمة، وترتبط بوجهة نظر قديمة كانت تربط الاضطراب العقلي بأطوار القمر وتغيراته.

(31) دراما حوض المطبخ: الدراما المنزلية، أو الدراما التي تسمع من المذياع بينما ربات البيوت مشعولات في أعمال المطبخ المنزلية.

(32) ساحر أوز: مجموعة من الأفلام الموسيقية الخيالية المرتبطة بحكايات الجنيات والسحرة الخرافية. ظهرت أول نسخة منها أيام السينما الصامتة اعتمادا على كتاب من تأليف فرانك باوم العام 1925، وأعيد استلهام هذه القصة في عدد من الأفلام الأمريكية بعد ذلك.

(33) فانتازيا: فيلم أمريكي ظهر العام 1940 من إنتاج والت ديزني وهو من أفلام الرسوم المتحركة التي صاحبتها موسيقى لمؤلفين مشهورين، أمثال بيتهوڤن وموسورجوسكي وشوبيرت.

(34) حرب النجوم: سلسلة من أفلام الخيال العلمي، قام بإخراجها جورج لوكاس وساهم في بطولتها هاريسون فورد.

(35) سوبرمان: من أفلام المغامرات والخيال العلمي أنتج العام 1978 اعتمادا على بعض القصص المنشورة كمغامرات في المجلات للمراهقين. والفيلم قام ببطولته كريستوفر ريف، وهو الممثل الذي أصيب خلال التسعينيات بالشلل إثر سقوطه من فوق ظهر حصان، لكنه مازال متواجدا تحت الأضواء، ويقال إنه أوشك على الشفاء.

(36) الطب البديل Alternative medicine: أحد فروع الطب الحديثة يعتمد على العلاج بالأعشاب والنباتات الطبيعية والإبر الصينية والتمرينات الرياضية أكثر من اعتماده على الأدوية والمواد الكيميائية.

(37) السير «أليك جينس» ممثل بريطاني ولد العام 1914، من أشهر أفلامه: جسر على نهر كواي

1957، ولورنس العرب 1962، والطريق إلى الهند 1984.
(38) جيمس دين: ممثل أمريكي ولد العام 1931 ومات في الرابعة والعشرين من عمره العام 1955، ومثل ثلاثة أفلام فقط أشهرها «شرق عدن» عن رواية لجون شتاينبك العام 1955.
(39) شيرلي ماكلين: ممثل أمريكية ولدت العام 1934، ومثلت عددا كبير من الأفلام الكوميدية والإنسانية.
(40) جليندا جاكسون: ممثلة وسياسية بريطانية ولدت العام 1936.
(41) ڤيڤيان لي: ممثلة بريطانية (1913 ـ 1967) تزوجت من لورنس أوليڤييه. وأشهر أدوارها: ذهب مع الريح (1939). ماتت بالسل في الثالثة والخمسين من عمرها.
(42) طبعا هذه فكرة يصعب إثباتها علميا على رغم قيام نظرية مثل نظرية يونج في السلوك الإنساني والأساطير والفن... إلخ.
(43) وأيضا من خلال ذلك الإقبال على الأفلام التي تصور الديناصورات والكائنات العملاقة المماثلة، كما تجلى في الإقبال الكبير على فيلم «حديقة الديناصورات» Jurasic park لستيفن سبيلبرج على نحو خاص، وأيضا الجزء الثاني لهذا الفيلم والذي ظهر العام 1997 بعنوان «العالم المفقود» The lost world.
(44) كلمة معارضة Pastiche: المقصود بها هنا المعنى الأدبي لا المعنى السياسي، والذي يشير إلى الآثار الأدبية أو التي يتم إبداعها من خلال تجميع قطع صغيرة أو أجزاء من أعمال أدبية أو فنية أخرى. وبعض أعمال المعارضة الفنية هي نتيجة للانتحال plagiarism الواعي أو المتعمد لأعمال أخرى، والبعض الآخر عبارة عن استعارة (أخذ) مخلوط وغير ملائم من آخرين ،. وتظل هناك أعمال أخرى تمثل تكوينات ماهرة في هذا المجال ومنها مثلا «يوليسيس» لجيمس جويس.
(45) الإشارة هنا إلى أخيل أشجع أبطال الإغريق في حرب طراودة والذي غمسته أمه في نهر سيتكس فجعلت كل جسده منيعا ضد الأذى باستثناء كعبه الذي كانت تمسك به والذي كان يمثل نقطة الضعف الأساسية لديه، وهي النقطة التي وجه إليها باريس سهمه فقتله.
(46) الإشارة هنا للذئبة التي قامت بتربية «رومولوس» مؤسس مدينة روما. كما تشير إلى ذلك الأسطورة الشهيرة.
(47) أو الماري جرجس.
(48) يُشار في هذا الكتاب إلى الأشكال والجداول من خلال رقمين، أولهما (الذي على اليمن) يشير إلى رقم الفصل داخل الكتاب، والثاني (على اليسار) يشير إلى رقم الشكل أو الجدول داخل الفصل.
(49) الإشارة هنا إلى شخصية «مانون» الموجودة في الأوبرا التي ألفها ماسينيه (1842 ـ 1912) بالعنوان نفسه اعتمادا على رواية بريڤو (مانون ليسكو، 1731). وهناك عدد من الأوبرات الأخرى حول الموضوع نفسه منها على سبيل المثال لا الحصر أوبرات لا أوبرا واحدة (1856) وبوتشيني (1893) وبالڤي 1836، وغيرهم.
(50) الأوبرا الرومانتيكية: نوع من الأوبرا يهتم بالتعبير عن الانفعالات والعواطف والخيال والتعبير الذاتي بين الشخصية والتحرر من الكلاسيكية في التراكيب الموسيقية، ومن أشهر من كتب في هذا النوع: روسيني وڤاجنر وڤردي.
(51) أوبرات: «لاترافياتا»، «الترافاتور»، «ولويزا ميللر»، و«ريجوليتو»، و«حفل تنكري راقص»، و«عايدة»، و«دون كارلوس»، و«عطيل» من أعمال الإيطالي جيوسيبي ڤردي. وأوبرات: «توسكا»،

و«مدام بترفلاي»، و«الأخت انجليكا» و«البوهيمية» هي من أعمال الإيطالي بوتشيني. و«روميو وجولييت»، و«فاوست» من تأليف شارل جونو الفرنسي (1818 ـ 1893). وهناك عمل بعنوان «فاوست» ينسب إلى لودفيج شبور (1816) أيضا، و«بيللي بد» و«اغتصاب لوكريشيا» من تأليف البريطاني «بنجامين بريتين» (1913 ـ 1976). و«مانون» للإيطالي ماسينيه، و«حكايات هوفمان» للألماني «جاك أوفنباخ» (1819 ـ 1880) وكارمن للفرنسي بيزيه (1838 ـ 1875) و«تريستان وأيزولده» لڤاجنر، و«أنطونيو وكليوباترا» هي مسرحية شكسبير الشهيرة.

(52) من أعمال المؤلف البريطاني بنجامين بريتين (1913 ـ 1976).

(53) شخصية أساسية في أوبرا البوهيمية من تأليف بوتشيني.

(54) فيلم من تأليف روبرت سيجال وبطولة «ألي ماكجرو» و«ريان أونيل» أنتج العام 1970.

(55) ربما كان المقصود بأسطورة الأرملة السوداء تلك الدلالات المرتبطة برمزية أنثى العقرب التي تلدغ ذكرها وتقتله بعد أن يجامعها.

(56) السيرينات: عرائس البحر، بنات إحدى ربات الفن Muses، كن ثلاث حوريات مياه يعشن بالقرب من جزيرة صقلية ويجذبن البشر بأصواتهن الشجية، حتى إذا ما بلغت أنغامهن أسماعهم سقنهم إلى الموت (ثروت عكاشة، المعجم الموسوعي، 1990).

(57) سلسلة من أفلام الرعب البريطانية، أنتجت خلال الخمسينيات من هذا القرن.

(58) فيلم أمريكي شهير، بطولة مارلون براندو، ويدور حول الصراع بين عصابات المافيا.

(59) مسلسل أمريكي شهير.

(60) أوبرا من أعمال الموسيقي الألماني «ريتشارد شتراوس» (1864 ـ 1949).

(61) كلها أوبرات شهيرة، فأوبرا «دون باسكوال» من تأليف الإيطالي جايتانو دونيزني (1797 ـ 1848) و«الإبعاد عن السراي» و«زواج فيجارو» من تأليف موتسارت و«حلاق أشبيلية» لروسيني وIolanthe من أعمال جيلبرت وسوليڤان. أما «فالستاف» فهي من أعمال ڤردي.

(62) يستخدم هذا المصطلح في الأوبرا للإشارة إلى الدور الثانوي أو للمغني الذي يقوم بأداء هذا الدور.

(63) فيلسوف ألماني شهير (1788 ـ 1860) من أهم أعماله «العالم كإرادة وفكرة» (1819)، عرف عنه التشاؤم.

الفصل الثالث

(1) سياسي بريطاني شهير.

(2) «مسار السرور» ترجمة مقترحة من جانبنا لوصف تلك العملية التي يتم من خلالها التصاعد بالجزء الخاص بالنكتة أو القصة المسلية حتى ذروتها، ووصولا إلى قمة المفارقة التي تستدعي الضحك فيها. وهذا المصطلح ينطبق بشكل خاص على ذلك الجزء المرتبط بذروة أو «أوج» أي نكتة.

(3) أو «دون جوان»، والإشارة هنا إلى أوبرا شهيرة لموتسارت.

(4) فيلم من إخراج ستانلي كوبريك عن رواية لأنطوني بيرجس. أنتج الفيلم العام 1971.

(5) السيكوباتية: اضطراب من اضطرابات الشخصية يتسم أصحابه بالتبلد وعدم النضج الانفعالي، واللاأخلاقية والسلوك المضاد للمجتمع وانخفاض الشعور بالقلق أو الذنب، وعدم الاستفادة من

الخبرة. ومن فئات السيكوباتيين: مدمنو المخدرات والمجرمون العائدون (المكررون لجرائمهم) وممارسو عمليات الاحتيال والنصب... إلخ. والآن أصبح هذا المصطلح نادر الاستخدام لتداخل خصائصه مع خصائص العديد من الفئات المرضية الأخرى.

(6) في أوبرا عايدة «لڤردي».

(7) من هذه الكلمة جاءت أيضا كلمة Fanatie التي تعني شخصا متعصبا لمبدأ أو فكرة.. إلخ على نحو ضيق أو جامد.

(8) المصطلح شائع لدى يونج ويشير لديه إلى الدور الذي يتبناه المرء ويتخذه ويتظاهر به نتيجة للضغوط التي يمارسها المجتمع عليه. إنه الدور الذي يتوقع المجتمع من الفرد أن يقوم به أو يلعبه، وليس بالضرورة الدور الذي يريد المرء في أعماقه أن يمارسه.

(9) ومع ذلك، فإن خليفة كينوك وهو «توني بلير» قد استطاع في انتخابات مايو 1997 أن يتغلب على ميجور وحزب المحافظين، ويعيد حزب العمال البريطاني إلى الحكم بعد غيابه عنه حوالي 18 سنة، وقد قيل أن مظهر بلير الذي يشبه نجوم السينما وشبابه (43 سنة وقت الانتخابات) إضافة إلى ما قدمه من أفكار وأحلام سياسية جديدة قد لعبا دورا كبيرا في فوزه الساحق هذا.

(10) يقصد بذلك أن تعرض على المشاهد قوائم صفات متعارضة مثل: خير - شرير، أو مرح ـ كئيب، أو شجاع ـ جبان... إلخ، ويطلب منهم اختيار الصفات التي يرونها أكثر انطباقا مقارنة بغيرها على بعض الشخصيات المسرحية التي يشاهدونها.

(11) كوفنت جاردن هي دار الأوبرا الملكية البريطانية، بُنيت العام 1732.

(12) لاسكالا هو مركز الأوبرا والباليه الرئيسي في إيطاليا، بني العام 1778، وأحيانا ما يسمى «سكالا ميلانو».

(13) الكوكلوكس كلان: جماعات من البيض شديدة التعصب ضد الزنوج في الولايات المتحدة.

(14) جونز تاون هي أول مدينة تم إنشاؤها في الولايات المتحدة. والإشارة هنا إلى عمليات انتحار تقوم بها أحيانا جماعات دينية متطرفة.

(15) الديماجوجية أو الدهماوية: استغلال الاستياء السياسي لاكتساب النفوذ السياسي، وتهييج العامة من خلال الخطابة والكتابة.

(16) الفيرومون: مواد كيميائية تستخدم كوسيلة للتواصل أو التخاطب بين أعضاء النوع الواحد، خاصة في المملكة الحيوانية، وهي تخدم في تحقيق وظائف مثل: الاستثارة الجنسية، والتحذير من الخطر، وتحديد مناطق النفوذ.

(17) من أساليب العلاج النفسي ويعتمد على التركيز على القضايا الخاصة بالعلاقات الإنسانية المتبادلة ومناقشتها بكل صدق وصراحة وأمانة. غالبا ما تكون الجماعات صغيرة.

(18) الجهاز العصبي السمبثاوي، قسم من الجهاز العصبي المستقل، وهو يقوم برفع الاستثارة ورفع مستوى الحركة وضغط الدم وضربات القلب، بينما يقوم القسم الآخر (الباراسمبثاوي) بعكس هذه الوظائف.

(19) هو ذلك الجزء من الفيلم السينمائي الذي يحمل التسجيل الصوتي.

(20) تحول بعد ذلك إلى فيلم سينمائي من إخراج روبيرت ألتمان وبطولة روبرت دوڤال ودونالد سزرلاند، وذلك العام 1970.

(21) نشرت وكالات الأنباء حديثا خبرا عن أن بعض دور الأوبرا في إنجلترا قد توصلت مع بعض منتجي الحلوى إلى نوع معين من الحلوى الصغيرة التي لا تصدر عمليات فض الأوراق المفضضة

المغلفة لها أي صوت، وأن المتفرجين يسمح لهم بامتصاص هذه الحلوى في الوقت الذي يشعرون فيه بأنهم على وشك السعال.

(22) «المفاعلة» حالة دافعية غير سارة ناشئة عن شعور المرء بتهديد ما لحريته بفعل الآخرين أو بفعل بعض الظروف الخارجية، ويقال إن هذا الشعور يزداد مع زيادة شعور المرء بأن الآخرين يحاولون إبعاده عن موضوع معين يرغبه بشدة، ويزداد شعوره بالمفاعلة مع زيادة إدراكه للضغوط التي يمارسها الآخرون لإبعاده عن هذا الموضوع.

(23) نشاهد هذا أيضا في بعض بلادنا العربية من حرص بعض الممثلين على دعوة بعض كبار المسؤولين إلى الحفلات الافتتاحية لأفلامهم ومسرحياتهم لإضفاء مكانة ما خاصة عليها، على رغم القيمة الفنية المنخفضة لبعض هذه الأعمال.

(24) كوفنت جاردن، وقد سبقت الإشارة إليها، هي دار الأوبرا الملكية البريطانية، مشيدة وسط سوق الأزهار والخضراوات، وقد بنى جون ريتش المسرح الأول (مسرح كوفنت جاردن) في 1732، واحترق هذا المسرح العام 1808، وافتتح المسرح الثاني (الأوبرا الملكية) العام 1809 وأتت عليه النيران في 1856، وافتتح المبنى الحالي في 1851، واستخدمت الدار قاعة للرقص خلال الحرب العالمية الثانية، وأعيد افتتاحها في 1946/2/20 حيث قدمت فرقة باليه سادلرز ويلز «الجمال النائم». وتضم دار الأوبرا اليوم أوبرا كوفنت جاردن، وباليه سادلرز ويلز، وتمتلكها شركة اتحاد كوفنت جاردن، وهي لا تبتغي الربح. وتعمل بالاشتراك مع مجلس الفنون ببريطانيا، وبالمسرح 205 مقاعد (عن: معجم الباليه، تأليف ج.ب. ويلسون، ترجمة محمود خليل النحاس، وأحمد رضا محمد رضا، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، دون تاريخ).

الفصل الرابع

(1) يسمى هذا التعبير في البلاغة الإرداف الخلفي Oxymoron، حيث تجتمع في الجملة الواحدة أو التعبير الواحد لفظتان متناقضتان كقولك: «اليأس الجميل» أو «الخراب المبهج»... إلخ.

(2) شخصية المرابي اليهودي في مسرحية «تاجر البندقية» لشكسبير.

(3) محلل نفسي مشهور من أتباع فرويد، وكتب سيرة فرويد الذاتية.

(4) تكوين رد الفعل: يشير هذا المصطلح في التحليل النفسي إلى العملية التي يتم من خلالها التحكم في المشاعر والدوافع غير المقبولة (كالكراهية مثلا) وتحويلها إلى أنماط سلوكية مختلفة أو مناقضة لها تماما (كالحب مثلا) والعكس صحيح أيضا.

(5) الإشارة هنا إلى الشخصيات الرئيسية في أوبرا «مدام بترفلاي» من تأليف بوتشيني التي مثلت لأول مرة في ميلانو بإيطاليا العام 1904.

(6) رواية شهيرة للإنجليزية إميلي برونتي (1816 ـ 1855)، وقد ظهرت هذه الرواية العام 1847.

(7) إضاءة صادرة من العواكس الضوئية المثبتة في الحافة الأمامية لخشبة التمثيل. وعادة ما تكون تلك العواكس موضوعة في خط مواز لخط الستارة الأمامية، ومختفية عن أنظار المتفرجين (إبراهيم حمادة، 1985).

(8) (أ) لفظ يطلق على الألحان الغنائية الأوبرالية، وأيضا على ألحان «الأوراتوريو» (الدراما الدينية الغنائية دون تمثيل) في القرن الثامن عشر. يؤديها عادة كبار المغنين والمغنيات المنفردين. (ب) لفظ يطلق على المقطوعات الغنائية أو اللحن الغنائي لكلمات ملحنة. والآريا على نوعين: (1)

الكبيرة: مؤلف كامل لصوت غنائي واحد مع غناء حر أو من دونه مع الانتقال لمقامات مختلفة ويستخدم هذا النوع في الأوبرات. (2) آريا صغيرة أو أغنية بسيطة كالرومانس والبالاد... إلخ (بيومي، 1992).

(9) الذخيرة أو الرصيد الدرامي مجموعة المسرحيات التي سبق أن قدمتها الفرقة المسرحية، ويمكن أن تؤدي بعضها عندما يتطلب الأمر ذلك. والفرقة ذات الرصيد الدرامي هي التي لا تضطر إلى عرض مسرحيات جديدة باستمرار (حمادة، 1985).

(10) الإشارة هنا إلى الذاكرة الفوتوغرافية التي تقوم بالحفظ والاستدعاء الفوتوغرافي، أو طبق الأصل للمادة التي يتم تعلمها أو التدريب عليها.

(11) الملحقات المسرحية أو المكملات تشتمل على الملحقات اليدوية Hand props التي يستخدمها الممثل كالمنديل والكتب... إلخ، وملحقات المنظر set props وهي أشياء ثابتة فوق المسرح مثل منفضة السجائر، ثم ملحقات التزيين كالصور المعلقة والستائر... إلخ. (حمادة، 1985).

(12) والتي تبدأ في المسيحية بالقول «أبانا الذي في السماوات»... إلخ.

(13) تجربة الأداء تجربة يخضع لها المغني أو الممثل أو الموسيقي لتقدير مدى براعة أدائه.

(14) قصة الحي الغربي: فيلم موسيقي أنتج العام 1991 وأخرجه «روبرت وايز» و «جيروم روبنز» يقوم في جوهره على رؤية عصرية موسيقية تجمع بين الغناء والرقص والباليه لأحداث مسرحية شكسبير الشهيرة «روميو وجولييت» لكن الأحداث تدور هنا في مانهاتن بين البيض والسود، وقد حصل الفيلم على عشر جوائز أوسكار.

الفصل الخامس

(1) هي الموجودة في أعلى الذراع أو مؤخرة الفخذ.

(2) جيمس كوك (1728 ـ 1779): ملاح ومستكشف بريطاني، قام باكتشافات عدة في أستراليا ونيوزيلنده (قاموس المورد، 1994).

(3) كوجوه لاعبي البوكر مثلا، وهي إحدى لعبات القمار يكون اللاعبون فيها كاتمين لانفعالاتهم الخاصة بالكسب أو الخسارة حتى لا تنتقل هذه الانفعالات إلى الآخرين اللاعبين معهم فيستغلوها ضدهم.

(4) كلمة Vibes هي اختصار لكلمة Vibraphones والأخيرة كلمة مكونة من مقطعين هما Vibra وتعني «ذبذبة»، وphone وتعني «صوت»، و«الفيبرافون» من آلات النقر الموسيقية وهي آلة ذات رنين كهربائي مستمر تشبه الأكسيلوفون.

(5) الإشارة هنا للممثل الأسود الشهير «إيدي ميرفي» وقد تم إنتاج الجزء الأول من هذا الفيلم الكوميدي البوليسي العام 1984، والثاني العام 1987، والجزء الثالث منه العام 1994.

(6) أي متعلقا بأحد جوانب المخ، وهو هنا الجانب الأيسر الذي يقوم بالدور الأكبر في النشاطات اللغوية المتعمدة.

(7) الإشارة هنا للفيلم الأمريكي الشهير الذي قام مارلون براندو بتمثيله وأداه بصوت خفيض.

(8) السوبرانو: أكثر الطبقات الصوتية حدة لدى النساء والأطفال.

التينور: أكثر الطبقات الصوتية حدة لدى الرجال.

الباص: الطبقة الصوتية الغليظة بين الرجال.

الباريتون: الطبقة الصوتية الوسطى لدى الرجال، وتقع فيما بين طبقتي التينور والباص.
(9) «الكولورا تورا»: الغناء الإبداعي الزخرفي، وهو أسلوب في أداء الطبقة الصوتية للسوبرانو (بين النساء)، يتميز بالقدرة على أداء الأنغام الحادة بالزخارف والحليات والفقرات الاستعراضية المرنة. كما يشير المصطلح أيضا إلى تلك التقاسيم الغنائية التي كان المغني يؤديها داخل الآريات (الأغاني الفردية في الأوبرا)، بإضافة الزخارف والفقرات الاستعراضية ليظهر مقدرته الصوتية وبراعته في الارتجال والابتكار اللحني في القرن السادس عشر (بيومي، 1992).
(10) الميتزوسوبرانو: أي نصف السوبرانو، وهي طبقة صوتية للنساء تتوسط بين السوبرانو (الحادة) والكوانترالطو (الغليظة).

الفصل السادس

(1) الإشارة هنا مجازية، والمقصود فيها أنه لكثرة استخدام سكان نابولي في جنوب إيطاليا أيديهم في التخاطب مع الآخرين لم يعودوا في حاجة إلى استخدام ألسنتهم في الكلام.
(2) الإشارة هنا إلى خطاب خروتشوف الشهير أمام الأمم المتحدة.
(3) الإشارة هنا إلى الأسلوب الخاص بالفنان الإيمائي الفرنسي المعاصر «مارسيل ميرسو» وهو تلميذ «أتيين ديكرو» الشهير في هذا المجال.
(4) «فرانكو زيفيريللي»: مخرج وكاتب ومنتج إيطالي ولد العام 1923 في فلورنسا، واشتهر بتحويل العديد من أعمال شكسبير، وأيضا العديد من الأعمال الأوبرالية إلى أفلام سينمائية برؤية خاصة وأسلوب جديد.
(5) ممثل بريطاني ولد العام 1948، مثل العديد من الأفلام وحصل على جائزة أوسكار أحسن ممثل العام 1990، عن دوره في فيلم «انقلاب الحظ» Reversal of fortune .
(6) الأداء المتحفظ (أو الطبيعي) هو أن يؤدي الممثل دوره بطريقة طبيعية دون أن يؤكده بالوسائل القولية أو الحركية المعروفة. وعندما يلعب الممثل الهازل دوره من خلال أداء متحفظ فهو يؤديه في نوع من الجدية والهدوء المتعمد تاركا الضحك ينبع من قدرة الجمهور على إدراك المغزى المستتر خلف أدائه (حمادة، 1985).
(7) ماسكاني: مؤلف موسيقي إيطالي معروف (1863 ـ 1945). أشهر أعماله الشهامة الريفية أو كافاليريا روستيكانا.
(8) فريزمو تعني الصدق، الواقعية، والانفعالية والتعبير العنيف عن الانفعالات كما شاع ذلك لدى بوتشيني (1858 ـ 1924) خاصة، ولدى ماسكاني (1863 ـ 1945) ولوينكافالو (1858 ـ 1919) أيضا.
(9) يشير هذا المصطلح إلى الإضاءة المركزة التي يسكبها كشاف قوي فوق ممثل فيتعقبه بها في أثناء تحركه أو تنقله بين مناطق خشبة المسرح. (حمادة، 1992).
(10) أي أعلى وبين الفقراء.
(11) يدل هذا المصطلح في المسارح الحديثة على الفتحة الكبيرة الموجودة رأسيا فوق خشبة التمثيل، والتي يرى من خلالها المتفرجون المشاهد المعروضة كما لو أنها داخل إطار (إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، 1985).
(12) قد يكون العكس صحيحا، بطبيعة الحال، في حالة الثقافة العربية التي تعتمد عمليات القراءة والكتابة فيها على الحركة من اليمين إلى اليسار.

(13) تميز العصر الإليزابيثي (1550 ـ 1600) باحتلال إنجلترا مرتبة سامية في ميدان الأدب ومكانة أقل شأنا في غير ذلك من الفنون، كما أنها بدأت تلعب دورا ملموسا في السياسة الدولية، وقد دحرت أسطول الأرمادا الإسباني الكبير 1558 بمعاونة العوامل الجوية (ثروت عكاشة، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، 1990).

(14) إيزادورا دنكان (1878 ـ 1927) راقصة أمريكية شهيرة من أصل إيرلندي ابتكرت العديد من الرقصات، على رغم أنها لم تتلق أي تعليم أو تدريب رسمي على الرقص، وهي من رائدات فنون الرقص الحديثة.

الفصل السابع

(1) الميلودراما: كلمة تتكون من كلمتين يونانيتين هما melos أي أغنية وDrama أي مسرحية، وبذلك تكون ترجمتها الحرفية هي «مسرحية غنائية»، لكن دلالات المصطلح اختلفت بعد ذلك، فأصبح يشير إلى المسرحية التي تكتنفها أحداث مأساوية وتقوم على شخصيات مسطحة الدوافع، وانفعالات مبالغ فيها ومصادفات متعمدة يستهدف منها إثارة التوتر. وهناك عشرات المسرحيات والأفلام العربية التي تنتمي لهذا الجنس (حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية).

(2) الإشارة هنا إلى أفلام الغرب الأمريكي (رعاة البقر وما شابه ذلك) المرتبطة باسم المخرج الإيطالي «سيرجيو ليوني» Sergio Leone (1921 ـ 1989)، والتي مزج فيها بين العنف والمرح. ومن أشهرها: من أجل حفنة دولارات، والطيب والشرس والقبيح... إلخ.

(3) الإشارة هنا إلى ألعاب الإثارة والإفزاع والضحك والمفاجآت والدهشة، خاصة في مدن الملاهي الحديثة.

(4) ينشأ جانب من الفكاهة المتضمنة في هذه النكتة عن تلك الدلالات الناشئة عن هذا الخلط الممكن بين الفازلين الذي قد يستخدم في بعض الأغراض الجنسية، والمعجون اللاصق المستخدم في تثبيت الخشب.

(5) الليبيدو: الطاقة المفترضة في التحليل النفسي المشتقة من الهو (مستودع الغرائز)، ومعظم هذه الطاقة جنسي الطابع.

(6) أي داخلية تتسم بالتغير الدائم ومرتبطة بالدوافع والانفعالات بشكل عام. والمصطلح وثيق الصلة بنظرية التحليل النفسي على نحو خاص.

(7) الإشارة هنا إلى مسرحية شكسبير الشهيرة التي تم إعدادها موسيقيا للأوبرا على يد ڤردي.

(8) الميكادو: أوبرا شهيرة من تأليف البريطانيين جيلبرت وسوليڤان.

(9) التركيز هنا على كلمة waving التي تعني: تمشط شعرها أو تلوح بيدها في حركة تحية، وفيما يشبه التورية التي يصعب تذوقها في العربية.

(10) الإشارة هنا إلى بحوث علماء في مجال دراسة الصور العقلية أمثال «كوسيلين» التي تقوم على أساس عرض بعض الأشكال المرسومة على بطاقات ورقية أو على شاشات الكومبيوتر على بعض الأفراد، ثم يطلب منهم تدويرها عقليا أي تخيلها في أوضاع أخرى... إلخ.

(11) الجهاز الطرفي L.S.: جزء من المخ الأمامي موجود أسفل الجسم الجاسئ الذي يربط بين نصفي المخ الأيمن والأيسر. وهو يشتمل على أجزاء عدة كالهيبوثلاموس والـ septum والـ Hippocampus وغيرها، ويقال إنه يلعب دورا كبيرا في السلوك الانفعالي والدافعي للإنسان.

(12) الجهاز العصبي الذي يشتمل على قسمين: الجهاز السمبثاوي (الذي يرفع مستوى الاستثارة وضربات القلب وضغط الدم... إلخ)، ولباراسمبثاوي (الذي يقوم بعكس ما يقوم به الجهاز السمبثاوي، فيخفض معدل ضربات القلب ومعدل التنفس).
(13) «اليومين»: أحد أفراد الحرس الملكي البريطاني، وهو حرس وطني من الفرسان الإنجليز تم تكوينه العام 1761م.
(14) ربما كانت الإشارة هنا إلى العمل الفني الشبيه بالأوبرا المسمى «بييرو لونير» Pierrot Lunaire أو «بييرو» المجنون الذي ظهر العام (1912) لأرنولد شوينبرج (1874 ـ 1951).
(15) «المهرج» في أوبرا ڤردي الشهيرة بهذا الاسم.
(16) الإشارة إلى أوبرا من تأليف «ليونكاڤالو» قلد فيها «الشهامة الريفية» لماسكاني.
(17) شخصية في أوبرا «يومن الحرس» لجيلبرت وسوليڤان.
(18) لكن هذا الاختبار كما هو معروف يفتقر للصدق والثبات، ويتسم بالذاتية في التفسير، ومن ثم لا يمكن الاعتماد عليه.
(19) كاتب روائي ألماني شهير (1875ـ 1955) ،من أشهر أعماله «الجبل السحري» و«دكتور فاوستوس» واعترافات «فليكس كرول» وغيرها. حصل على جائزة نوبل في الأدب العام 1929.
(20) الموظ: حيوان ضخم من حيوانات أمريكا الشمالية.

الفصل الثامن

(1) الإندروفين: مواد كيميائية يفرزها المخ ولها تأثير مماثل لتأثير المورفين، وهي تلعب دورا مهما في التحكم في السلوك الانفعالي المرتبط بالقلق والتوتر والخوف والألم، فهي تعمل على خفض الإحساس بهذه الانفعالات.
(2) هي نوع من موسيقى الروك مع إيقاعات أكثر شدة.
(3) المقصود هنا تلك الصورة المرتبطة بأداء موسيقى «اليوبو» العنيفة والفظة والمتجهمة التي ينجذب نحوها المراهقون على نحو خاص.
(4) مسرحية شكسبير الشهيرة.
(5) السيريناد: لحن يعزف أو يغنى ليلا في الهواء الطلق، بخاصة من قبل عاشق تحت نافذة محبوبته.
(6) المعتاد أن ينظر إلى ڤاجنر على أنه مؤلف موسيقي، لكن أفكاره النظرية حول الموسيقى وغيرها من الموضوعات قد تضعه في مصاف الفلاسفة أيضا.
(7) شعب نيوزيلنده الأصلي أو القديم.
(8) الأوبرا الكبيرة أو الفخمة أو الحافلة Grand Opera امتداد للأوبرا العادية غير ما جد فيها من مزيد من الفخامة ونزوع إلى استخدام المناظر العظيمة والحشود الحافلة، وإكثار من مشاهد الباليه واستعراض للأصوات تتميز فيه قدرات المغنين. وتشتمل هذه الأوبرا على عديد من الأوبرات العالمية ذات الصفة شبه التاريخية، ومنها على سبيل المثال لا الحصر بعض مؤلفات جلوك وروسيني وڤردي وڤاجنر وغيرهم (عن ثروت عكاشة، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، القاهرة: لونجمان 1990).
(9) أوبرا شهيرة لڤردي.

(10) أوبرا شهيرة لڤاجنر.
(11) ذلك الصوت أو الصياح المعبر عن الاستحسان... إلخ، خلال الحفلات الموسيقية.
(12) إشارة إلى أسلوب المغني والممثل الأمريكي بنج كروسبي (1904 ـ 1977)، الذي كان يعتمد في غنائه على الدندنة بصوت خفيض.
(13) الموسيقى الخاصة بالأصوات البشرية في مقابل الموسيقى الخاصة بالآلات الموسيقية.
(14) تأخير النبر أو النبر المؤجل: syncopation أي النبر المؤجل عن موقعه الأصلي في الإيقاع وينتج عن: 1- تشديد النبر على الزمن الضعيف أو على جزء منه، وامتداده على الزمن القوي أو على جزء منه 2- ربط نغمتين من الدرجة الصوتية نفسها تقع أولاهما على الزمن الضعيف أو على جزء منه، والثانية تقع على الزمن القوي أو على جزء منه، وفي الحالتين يصبح الزمن الضعيف قويا والقوي ضعيفا (بيومي، 1922).
(15) الافتتاحيات أو الاستهلالات أو مقدمات المقطوعات الموسيقية: بدء دخول لحن أو ألحان أخرى أو فقرة أخرى في المقطوعة الموسيقية، أو بدء دخول الردود (الإجابات) للفكرة الرئيسية. (بيومي، 1992).
(16) من أعمال ڤردي، ظهرت العام 1893.
(17) تنقسم المقطوعة الموسيقية إلى أجزاء صغيرة تتساوى في أزمنتها، وتسمى كل منها «مازورة أو حقل»، ويفصل كل مازورة عن الأخرى خط رأسي يقطع خطوط المدرج الموسيقي يطلق عليه الفاصل أو حدود المازورة، وتحتوي كل مازورة على مجموعة من القيم الزمنية للأنغام والسكتات تنحصر بين كل خطين رأسيين. ويجب أن تكون القيم الزمنية دائما متساوية في جميع المازورات إلا في حالة تغيير ميزان المازورة. وتنقسم كل مازورة إلى أجزاء متساوية يسمى كل منها زمنا. والمازورات الرئيسية الأكثر استخداما هي المكونة من زمنين أو ثلاثة أو أربعة أزمنة (بيومي، 1992).
(18) مصطلح Tempo أو سرعة الأداء يستخدم في الموسيقى لتحديد أساسيات الإيقاع، وله معان عدة منها: الزمن، سرعة الأداء، الحركة، السرعة التي تؤدى بها المقطوعة الموسيقية (بيومي، 1985).
(19) السلم الخماسي: سلم موسيقي يتكون من خمس نغمات منتشرة على نحو واسع في الموسيقى الشعبية.
(20) يقصد بمصطلح «النغمات التوافقية» سلسلة النغمات التوافقية التي تتردد طبيعيا مع النغمة الأساسية.
(21) السبكتروجراف أو المطياف: جهاز رسم الطيف، ويستخدم في تفريق الإشعاع وتحويله إلى منظور ثم تصوير المنظور أو رسمه على هيئة أشكال خاصة.
(22) التمباني: آلة إيقاعية تشتمل على جزأين يشبهان الطبول وتسمى أحيانا بالنقارة.
(23) الكروماتية (الملونة): صفة تضاف لمسميات آخر مصطلح له معان عدة في الموسيقى والفن التشكيلي، وهو مشتق من كلمة chromas الإغريقية التي تعني «لون»، وكانت الكروماتية أحدث التصنيفات الثلاثة للسلم الموسيقي لدى الإغريق، وفي الموسيقى الحديثة يشير المصطلح إلى النغمات التي لا تنتمي للسلم الدياتوني أو القوي. ويتكون السلم الكروماتي من 12 نصف نغمة semi - tones صاعدة أو خفيفة أو نازلة.
(24) في الموسيقى: المفتاح هو رمز يوضع في بداية سطر التدوين الموسيقي staff لبيان الطبقة

التي يكون منها العزف أو الغناء من طبقات الصوت الأربع: السوبرانو، والتينور، والألطو، والباص. (ثروت عكاشة، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، 1990). ونستخدم تعبير «مفتاح السلم» كترجمة تقريبية لكلمةkey أي مفتاح، والتي تشير إلى العلامات الدالة على سلم موسيقي معين. والمفتاح هو تصنيف للنغمات الخاصة بسلم موسيقي معين، ويطلق على أكثر هذه النغمات أهمية اسم «النغمة الدالة» keynote، وتوظف النغمات الأخرى في السلم الموسيقي في ضوء علاقتها بهذه النغمة الدالة.

والتصريف Resolution من معانيه: (1) تصريف الصوت المتنافر في التآلف إلى صوت متوافق بدرجة متصلة صعودا أو هبوطا في التآلف التالي له (وعادة يكون بدرجة هابطة) للتخفيف من وقع التنافر. (2) تصريف الدرجة السابقة صعودا للدرجة الأولى. (3) تصريف النغمة المحولة بعلامة «الدييز» صعودا «بنصف تون» والمحولة بعلامة «البيمول» هبوطا «بنصف تون». (أحمد بيومي، القاموس الموسيقي).

(25) أي التفكير الذي يقوم على أساس إدراك التماثل أو التناظر بين موضوعين أو شيئين، وعلى وجود علاقة ما من التشابه المباشر أو غير المباشر بينهما كما في إدراكنا مثلا للتشابه بين العقل البشري والعقل الآلي (الكومبيوتر) مثلا.

(26) بافلوف (1849 - 1936) هو عالم الفسيولوجيا الروسي الشهير مكتشف ما سمي بالفعل المنعكس الشرطي، الذي قام على أساسه العديد من نظريات التعلم وأساليب العلاج السلوكي بعد ذلك.

(27) المقصود ترابطية انفعالية أكثر منها عقلية مرتبة منظمة متسلسلة.

(28) نويل كاورد (1899 ــ 1973): ممثل وكاتب مسرحي ومؤلف موسيقي إنجليزي. قدم العديد من الأوبرات والعروض الموسيقية والأغاني الناجحة.

(29) فرانكو زيفيريللي: مخرج وكاتب ومنتج إيطالي ولد العام 1923 في فلورنسا. اشتهر بتحويل العديد من أعمال شكسبير المسرحية، وكذلك الكثير من الأعمال الأوبرالية العالمية إلى أفلام سينمائية وبرؤية خاصة له.

(30) ليتموتف أو لحن دال أو مميز: عبارة عن ألحان صغيرة سهلة التمييز يرتبط كل منها بشخصية أو فكرة أو موضوع أو موقف، ويستعاد كلما ظهرت هذه الشخصية أو الفكرة أو الموضوع أو الموقف، ويمكن إجراء بعض التحويرات والتنويعات عليه سواء في صورته أو طابعه. ويعتبر ڤاجنر أول من استخدم هذا الأسلوب في أوبراته، كما استخدمه ريتشارد شتراوس في قصائده السيمفونية مثل: «دون جوان» و«تيل المهزار»، و«قصة بطل». (أحمد بيومي، القاموس الموسيقي، 1992).

(31) كلود ديبوسي: مؤلف موسيقي فرنسي، ارتبط اسمه مع شوينبرج، بالتحديد بالثورة على التقاليد القديمة للموسيقى والتجديد فيها.

(32) قلب التآلفات Chord inversion: قلب الصورة في صيغة الفوجا يكون مثلا بقلب الصورة اللحنية بحيث تأخذ مسارا مضادا (عكسيا)، فإذا كان لحن موضوع الفوجا في صورته اللحنية يقفز إلى بعد الثالثة فإن صورته المقلوبة تتحرك هبوطا ببعد «ثالثة»، وهكذا. (بيومي، 1992).

(33) المقامية Tonality: صفة لتحديد نوع مقام المقطوعة والقواعد التي تحكم تكوينه. ويتكون المقام من أصوات سلم غير مقيدة في تتابعها، أي تتابع بدرجات متصلة أو منفصلة ويسمى المقام باسم الدرجة الأولى. ويوجد نوعان للدواوين المقامية (1) المقامات الكبيرة، (2) المقامات الصغيرة.

(بيومي، 1992).
(34) هي الدرجة الأولى في المقامات أو السلالم الكبيرة والصغيرة، ويسمى مقام المقطوعة باسم الدرجة الأولى هذه، وتعتبر أهم درجات السلم أو المقام (بيومي، 1992).
(35) يعطى هذا الاسم للدرجة الخامسة في المقامين الكبير والصغير، وهي تلي الدرجة الأولى من حيث الأهمية لأنها دائما تشيع وتسيطر على المقام، كما يطلق هذا اللفظ أيضا على التآلفات التي تقع على الدرجة الخامسة في المقامات الكبيرة والصغيرة (بيومي، 1992).
(36) لعبة على هيئة سكة حديدية مرتفعة في مدينة الملاهي، ترتفع وتنخفض وتتلوى وتجري فوق قضبانها عربات صغيرة تحمل الناس الباحثين عن المتعة والإثارة.
(37) «الأوكتاف»: هو مسافة موسيقية يكون أحد حديها جوابا أو قرارا للآخر، وتحصر بينها عددا من الدرجات هي السلم الموسيقي (ثروت عكاشة، 1990). ويتكون الأوكتاف من ثماني درجات، الدرجات السبع مع تكرار الدرجة الأولى (بيومي، 1992).
(38) السوناتا: هي التكوين الدرامي في مجال الموسيقى. وقد تكون السوناتا مؤلفا مستقلا من ثلاث إلى أربع حركات يضمها جميعا مقام واحد، وإن استقلت كل حركة بذاتها من حيث البناء Structure والسرعة tempo والإيقاع rhythm والطابع الوجداني mood، أو قد تكون السوناتا الحركة الأولى فقط من السيمفونية أو الكونشرتو concerto، إذ يصاغ كلاهما في قالب السوناتا.
ويطلق اسم السوناتا على الأعمال الموسيقية التي تكتب للبيانو المنفرد أو آلة النفخ المنفردة أو الآلات الوترية، والتي تعزف عادة بمصاحبة إحدى الآلات ذات لوحات المفاتيح keyboard.
والواقع أن جميع المؤلفات للآلات الموسيقية التي تنتهج قالب السوناتا سواء أكانت موسيقى للحجرة أم سيمفونية أو كونشرتو هي في حقيقة الأمر سوناتات، وإن سميت بأسماء مختلفة تكون رهن ما تضمه من عدد مجموعات العزف، فتسمى مرة ثلاثية trio ومرة رباعية quartet أو خماسية quintet أو أوركسترا سيمفونيا.
وكان هايدن Haydn وموتسارت Mozart هما أول من ابتكر السوناتا الكلاسيكية خلال القرن الثامن عشر، إلى أن أدخل عليها بيتهوفن Beethoven في القرن التالي تعديلات فصاغ ما يعرف بالحركة الموسيقية في قالب السوناتا sonata form movement التي تتكون من ثلاثة أقسام: العرض exposition والتنمية أو التطوير development ثم الإعادة recapitulation، يليها أحيانا قسم رابع يسمى المقطع الختامي أو التقفيلة coda. (ثروت عكاشة، 1992).
(39) التلخيص ـ أو الإعادة ـ هو القسم الأخير في قالب السوناتا أو المؤلفات التي تبنى على أساسها كالسيمفوني والكونشرتو والرباعي ومعظم الافتتاحيات... إلخ. ويأتي قسم التلخيص بعد قسم التفاعل، وهو إعادة ما سبق أن ورد في قسم العرض حرفيا أو تقريبا. غير أن جميع الألحان المعادة تكون من المقام الأساسي للعمل الموسيقي، وقد يضاف له تذييلة ختام (كودا) لاختتام الحركة الأولى وتأكيد المقام الأساسي وفق رغبة المؤلف، مما يعطي المقطوعة نوعا من الضخامة، (بيومي، القاموس الموسيقي، 1992).
(40) الـ «نصف تون» Semitone وهو على نوعين: (1) «نصف التون بيمول» الدياتوني الذي ينحصر بين نغمتين متتاليتين (دو، ري بيمول)، (مي، فا).. إلخ. (2) نصف التون الكروماتي (الملون) والذي ينحصر بين نغمتين تحملان الاسم نفسه مع رفع أحدهما بعلامة الدييز أو خفضها بعلامة البيمول (دو، دو ـ دييز)، (ري، ري بيمول) وهذان النصفان غير متساويين طبيعيا وحسابيا، فالنصف الكروماتي (الملون) يكبر نصف التون الدياتوني (الطبيعي) بمقدار فارق الكوما. والكوما

Comma (بعد صغير جدا لا يمكن تحديده إلا حسابيا)، وهو الفارق الموجود بين نغمتين تصوران صوتا ترادفيا واحدا مثل (ري دييز، مي بيمول). (بيومي، 1992).

(41) الفواصل أو المسافات Intervals المسافة أو البعد الذي ينحصر بين نغمتين إحداهما والأخرى، وتقاس المسافة بعدد الدرجات التي تحتويها: ثانية، ثالثة، رابعة، خامسة، سادسة، سابعة أوكتاف، وهذه المسافات تسمى بالأبعاد البسيطة. أما الأبعاد التي تتجاوز الأوكتاف فتسمى أبعادا مركبة، لأنها تعتبر تكرارا للأبعاد البسيطة. (بيومي، 1992).

(42) «التريتون» الـ «ثلاثة أتوان»: أو الرابعة الزائدة لاحتوائها على ثلاثة أتوان. (بيومي، 1992).

(43) المقارنة هنا قائمة على أساس فكرة التحمل نفسها Tolerance في بحوث المخدرات التي تشير إلى الحاجة المتزايدة لدى متعاطي المخدرات، لزيادة الجرعة المأخوذة من المخدر لإحداث الأثر السابق نفسه الذي كانت تحدثه جرعة أقل.

(44) ألبان بيرج (1885 ـ 1935) مؤلف موسيقي نمساوي اشتهر بتأليفه أوبر ا فوتسك wozzek العام 1925.

(45) نظام سلم الاثنتي عشرة نغمة (أو الدوديكافوني): أسلوب من أساليب التأليف الموسيقي، ويشير إلى السلسلة التي تشتمل على الاثنتي عشرة نغمة التي يحتويها السلم الكروماتي وإعطائها جميعا أهمية واحدة، وترتيبها وفق نظام خاص واستخدامها في التراكيب الهارمونية المختلفة، وقد ابتكر هذا النظام المؤلف النمساوي أرنولد شوينبرج. (لمزيد من التفاصيل انظر: أحمد بيومي، القاموس الموسيقي، ص 126).

(46) هي الدرجة التي تقع أسفل الدرجة الخامسة في السلمين الكبير والصغير.

(47) هو السلم الناتج عن التجاوز عن الفرق الطفيف بين أي نغمتين متعادلتين (إنهارموني enharmonic)، وقد نتج عن هذا توحيد النغمتين المتعادلتين لتصبحا صوتا واحدا. وبذلك أمكن تقسيم السلم الكروماتي إلى اثني عشر نصفا متساويا تماما وأصبحت المسافة بين كل نغمتين = وأطلقوا عليه «السلم الكروماتي المعدل». (بيومي، 1992).

(48) كريستوف جلوك (1714 ـ 1787): مؤلف موسيقي ألماني له عدد من الأوبرات المعروفة أشهرها «أورفيوس ويوروديكي» (1762).

(49) كارل ماريا فيبر (1786 ـ 1826): مؤلف موسيقي ألماني وقائد أوركسترا وعازف بيانو شهير، كما أنه ألف عددا من الأوبرات منها «أبو حسن» (1810) و«أوبريون» (1825).

(50) أبوللو هو إله الفن والشعر والموسيقى عند الإغريق. ديونيسوس هو إله الخمر (المقابل لباخوس عند الرومان)، وهو مولع بالضحك واللهو والمرح، وكانت تقام له احتفالات صاخبة يمتزج فيها المرح بالسكر والعربدة والرقص وذبح القرابين، ويقال إنه من هذه الاحتفالات ظهرت الدراما الإغريقية.

(51) هذا على الرغم أن البدايات الأولى للنظرية لدى برلين كانت معنية أساسا بسلوك حب الاستطلاع لدى الإنسان والحيوان في علاقته بعملية الاستثارة العقلخية، ثم امتد «برلين» بأفكاره إلى ميدان الفن التشكيلي ثم الموسيقى.

الفصل التاسع

(1) اختبار تفهم الموضوع Thematic apperception test: اختبار إسقاطي شهير من إعداد موري

ومورجان العام 1935، حيث تعرض مجموعة من 30 بطاقة المشتملة على صور تحوي موقفا معينا متفاوتا في غموضه، وعلى الشخص أن يحكي قصة عما يحدث أمامه في البطاقة على أن يبين في هذه القصة أسباب وتسلسل أحداث ونتائج الحدث الذي يراه ومشاعر الشخصيات... إلخ.

(2) وهي بيانات اختبار بقع الحبر لرورشاخ هنا، وهو اختبار مشكوك في قيمته المنهجية على رغم كثرة استخدامه لانخفاض صدقه وثباته.

(3) المقصود بذلك بعض المجتمعات الغربية طبعا التي لم يعد الشذوذ فيها مجرما قانونيا.

(4) الطبقة الصوتية الغليظة للنساء أو الخصيان.

(5) الطبقة الصوتية الحادة للرجال.

(6) الإشارة هنا إلى دراسة مويسير ونايشلام التي سبق ذكرها في فقرة سابقة من هذا القسم من هذا الفصل.

(7) الهيبوثلاموس: جزء صغير نسبيا من حيث الحجم، لكنه كثير الأهمية من حيث الوظيفة، موجود عند قاعدة المخ له دور مهم في التحكم في الوظائف المستقلة الحيوية المرتبطة بالبقاء على قيد الحياة، بما في ذلك تنظيم درجة حرارة الجسم ومعدل ضربات القلب، وضغط الدم، والجوع، والعطش، والسلوك الجنسي، والسلوك الانفعالي.

(8) وهذا اختصار للاسم الكامل للمقياس وهو Cattel´s Sixteen personality Factors، أي عوامل كاتل الستة عشر للشخصية.

(9) اختصار للاسم الكامل للمقياس: Eysenck Personality Inventory.

(10) كما في حالة آلات مثل الطبول بأنواعها والرق أو الدف، وأيضا آلات المفاتيح (الكيبورد) كالبيانو... إلخ.

(11) مستحضر طبي يحدث آثارا شبيهة بآثار الأفيون، أي يحدث تنبها في الجهاز العصبي على نحو زائد يؤدي إلى الأرق ومن ثم الانهيار الصحي، ظهر العام 1887، ولم يستخدم على نطاق واسع إلا في أوائل ثلاثينيات القرن العشرين، واستخدم أولا في علاج الربو وإنقاص الوزن. واستخدمه اليابانيون في مهامهم الانتحارية، خاصة التي كان يقوم بها الطيارون الانتحاريون (الكاميكازي) في أثناء الحرب العالمية الثانية.

(12) لكن من الممكن أيضا أن نقول إن قلق الأداء بما فيه من توتر عصبي شديد قد يرتبط بالنمط أ.

الفصل العاشر

(1) غالبا ما يشير هذا الحرف في الإحصاء إلى العلاقة الارتباطية المنحنية (أي غير المستقيمة أو غير الخطية) بين متغيرين (كالتوتر والتحصيل الدراسي مثلا)، حيث يتزايدان معا نقطة معينة، بعدها يزيد أحدهما (التوتر) ويقل الآخر (التحصيل) أو يسيران في اتجاهات مختلفة أخرى للعلاقة بينهما.

(2) وهو ما يعرف في بحوث المخدرات باسم ظاهرة التحمل، وقد سبق أن أشرنا إليها في أحد الهوامش.

(3) أي ينمو على نحو تدريجي إلى حد يمكنه من الرسوخ كالمرض الخبيث قبل أن يكتشف.

(4) المقصود عندما لا تكون المواجهة المباشرة مع مصدر القلق أو الخوف المرضي أمرا ممكنا.

(5) والذي تتم فيه عملية تسكين أو تخفيف المخاوف على نحو تدريجي منظم.

(6) المقصود أن توضع المثيرات المرتبطة بالخوف في أشكال متدرجة تبدأ من البسيط إلى المركب، فبعد أن كان الممثل يؤدي أمام شخصين يمكن أن يزيد العدد تدريجيا حتى تمتلئ الصالة بالجمهور... إلخ.

(7) غرفة يستريح فيها الممثلون والممثلات في المسرح.

(8) أي عمليات البناء والهدم البيولوجية داخل الجسم.

(9) أي ولمزيد من الضبط التجريبي لم يكونوا يعرفون أي هذه المجموعات تدربت على أسلوب ألكسندر وأيها لم تتدرب عليه.

(10) أي غير مستقيمة، فالتقويمات الواقعية قد تتزايد مع تزايد قلق الأداء حتى نقطة معينة يتزايد بعدها القلق ويقل التقويم الواقعي.

(11) الإشارة هنا إلى نوع من العلاج النفسي طوره «إيريك بيرن» Erick Berne، ويمارس في مواقف جماعية مباشرة يكون الهدف الرئيسي منه جعل المريض (العميل / الزبون) يتوصل إلى حالة من الاتجاه الواقعي الناضج والتوافقي نحو الحياة (أن جعل الأنا الناضجة تحل محل الطفل المندفع).

ببليوجرافيا

Aaron, S. (1986) Stage Fright: its role in acting. Chicago: University of Chicago Press.

Alexander, A. (1971) Operanatomy. London: Orion.

Allen, M., Hunter, J.E. and Donahue, W.A. (1989) Meta-analysis of self-report data on the effectiveness of public speaking anxiety treatment techniques. Communication Education, 38, 54-76.

Ardrey, R. (1966) The Territorial Imperative. New York: Athenium.

Argyle, M. (1975) Bodily Communication. New York International Universities Press.

Argyle, M. and Cock, M. (1976) Gaze and Mutual Gaze. Cambridge: Cambridge University Press

Arnold, N., (1990) The manipulation of the audience by director and actor. In G.D. Wilson (ed) Psychology and performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Asch, S.E. (1956) Studies of independence and conformity: a minority of one against a unanimous majority. psychological Monographs, 70, (9, Whole No. 416).

Atkinson, M. (1984) Our Master's Voice London: Methuen.

Austin, B.A. (ed) (1985) Current Research in Film: audiences, economics and Jaw. Norwood, NJ Ablex Publishing Corp.

Bakker, F.C. (1988) Personality differences between young dancers and non-dancers. Personality and individual Differences, 9, 121-131.

Bakker, F.C. (1991) Development of personality in dancers: a longitudinal study. Personality and Individual Differences, 12, 671-681,

Bamberger, J. (1982) Crowing up prodigies: the midlife crisis. New Directions in Child Development, 17, 61-77.

Bandura, A. (1973) Aggression: a social learning analysis. New York: Prentice HalL

Barr, H.L., Langs, R.J., Holt, R.R., Goldberger, L. and Klein, G.S. (1972) LSD: personality and experience. New York: John Wiley and Sons.

Barrick, A.L., Hutchinson, R.L. and Deckers, L.H. (1990) Humour aggression and aging, Gerontologist, 30, 675-678.

Bates, B.C. (1986) The Way of the Actor. London: Century Hutchinson.

Bates, B.C. (1991) Performance and possession: the actor and our inner demons. In G.D. Wilson (ed} Psychology and Performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Beach, S. (1977) Musicdotes Berkeley Ten Speed Press.

Benedetti, R.L. (1976) The Actor at Work. Englewood Cliffs, NJ: Pœntice Hall.

Benson, H. (1975) The Relaxation Response. New York: Morrow.

Berlyne, D.E. (1971) Aesthetics and Psychobiology New York! Appleton-Century-Crofts.

Bernstein, I.L. (1976) The Unanswered Question. Cambridge MA: Harvard University Press.

Bettelheim, B. (1943) Individual and mass behaviour in extreme situations. Journal of Abnormal and Social Pychology, 38, 417452.

Bever, T.G. and Chiarello, R.J. (1974) Cerebral dominance in musicians and non-musicians. Science, 185, 537-539.

Bixler, R.H. (1981) The incest controversy. Psychological Reports, 49, 267-283.

Blackwell, H.R. and Schlosberg, H. (1943) Octave generalisation, pitch discrimination and loudness thresholds in the white rat. Journal of Experimental Psychology, 33, 407419.

Blatner, H.A. (1973) Acting In: practical applications of psychodramatic methods. New York: Springer.

Bloch S., Orthous P. & Santibañez H.G. (1987) Effector patterns of basic emotions: a psychophysiological method for training actors. Journal of Social and Biological Structure , 10, 1-19.

Bond, C.F. and Titus, L.J. (1983) Social facilitation: a metaanalysis of 241 studies. Psychological Bulletin, 94, 265-292.

Bond, D.B. (1952) The Love and Fear of FIying. New York: International Universities Press.

Boorman, J. (1985) Money into Light. London: Faber and Faber.

Bower, C.H. (1981) Mood and memory. American Psychologist, 36, 129-148.

Brady, P.T. (1970) Fixed-scale mechanism of absolute pitch. Journal of the Acoustical Society of America 48, 883-887.

Brehm, J.W. and Cohen, A.R. (1962) Explorations in Cognitive Dissonance. New York: John Wiley and Sons.

Brehm, S.S. and Brehm J.W. (1981) Psychological Reactance: a theory of freedom and control New York: Academic Press.

Brodsky, W. and Niedorf, H. (1986) ‘Songs form the heart’: new paths to greater maturity. Arts in Psychotherapy, 13, 333-341.

Brown, C., Chen, A.C. and Dworkin, S.F. (1989) Music in control of human pain. Music Therapy, 8, 47-60.

Brown, M., Amoroso, D M. and Ware, E.E. (1976) Behavioural effects of viewing pornography. Journal of Social Psychology, 98, 235-245.

Bryan, Y. (1991) Use of theatre as a therapeutic and educational tool within community structures and social service programmes. In G.D. Wilson (ed.) Psychology and Performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Bücher, K. (1919) Arbeit und Rhythmus. Berlin: Springer Verlag.

Buchwald, A. (1967) Art Buchwald in conversation. Pychology Today, 14-23.

Bull, P.E. (1987) Posture and gesture Oxford: Pergamon.

Burton, A., Morton, N. and Abbess, S. (1989) Mode of processing and hemisphere differences in the judgment of musical stimuli. British Journal of Psychology, 80, 169-180.

Butland, M.J. and Ivy, D.K. (1990) The effects of biological sex and egalitarianism on humour

appreciation Journal of Social Bebaviour and Personality, 5, 3 53-3 56.

Bynum, W.F. and Neve, M. (1986) Hamlet on the couch. American Scientist, 74, 390-396.

Cameron, P. and Fleming, P. (1975) Self-reported degree of pleasure associated with sexual activity across the adult lifespan. Mimeographed report. Division of Human Development, St Mary's College of Maryland.

Campbell, J. (1949) The Hero with a Thousand Faces. New York: Meridian Books.

Cantor, M.G. (1991) The American on television: from Molly Goldberg to Bill Cosby. Journal of Comparative Family Studies, 22, 205-216.

Cantor, J.R. and Zillman, D. (1973) Resentment toward victimized protagonists and severity of misfortunes they suffer as factors in humour appreciation Journal of Experimental Research in Personality, 6, 321-329..

Chaliapin, F. (1933) Man and Mask. New York Knopf.

Chalmers, B. (1978) The development of a measure of attitude towards instrumental music style. Journal of Research in Musical Education, 26, 90-96.

Chapman, A.J. and Foot, H.C. (1976) Humour and Laughter theory. research and applications. Chichester. John Wiley and Sons.

Clément, C. (1989) Opera, or the Undoing of Women (trans B Wing) London: Virago.

Clore, G.L., Wiggins, N.H. and Itkin, S. (1975) Judging attraction from non-verbal behaviour: the gain phenomenon. Journal of Consulting and Clinical Psychology, 43, 491-497.

Clynes, M. (1986) Music beyond the score. Communication and Cognition, 19, 169-194.

Cole, D. (1975) The Theatrical Event: a myths, a vocabulary, a perspective. Middleton, Conn: Wesleyan University Press.

Conrad, P. (19 87) A Song of Love and Death: the meaning of opera. London: Chatto and Windus.

Cook R.F., Fosen R.H. & Pacht A. (1971) Pornography and the sex offender: Patterns of previous exposure & arousal effects of pornographic stimuli. Journal of Applied Psychology, 55, 503-511.

Coon, H. and Carey, G. (1989) Genetic and environmental determinants of musical ability in twins. Behaviour Genetics, 19, 18 3-193.

Coslin, P.G. (1980) The adolescent through the works of the Research Croup on Juvenile Adjustment of the University of Montreal. Bulletin de Psychologie, 3 3, 627-629.

Cousins, N. (1979) Anatomy of an Illness as Perceived by the Patient New York: Bantam Books.

Cox, M. (ed) (1992) Shakespeare Comes to Broadmoor: 'The actors are come bither'. London: Jessica Kingsley Publishers.

Cox J.A., Read R. L. & Van Auken P.M. (1990) Malefemale differences in communicating job-related humour: an exploratory study. Humour: International Journal of Humour Research 3, 287-295.

Crandall, R. (1974) Social facilitation: theories and research. In A. Harrison (ed) Explorations in Psychology. Monterey, CA: Brooks/Cole.

Crisp, A.H., Matthews, B.M., Oakey, M. and Crutchfield M. (1990) Sleepwalking, night terrors and

consciousness. British Medical Journal, 300, 360-362.

Cuddy, L.L. (1971) Absolute judgment of musically-related pure tones. Canadian Journal of Psychology, 25, 42-55.

Curtis, S.L. (1986) The effects of music on pain relief and relaxation of the terminally ill. Journal of Music Therapy, 23, 1024.

Dabbs, J.M., De la Rue, D. and Williams, P.M. (1990) Testosterone and occupational choice: actors, ministers and other men. Journal of Personality and Social Pychology, 59, 1261-1265.

Daly, M. and Wilson, M. (1979) Sex and Strategy. New Scientist, 4 January, 15-17.

Darwin, C.R. (1872) The Expression of the Emotions in Man and Animal. London: John Murray.

Darwin, C.R. { 18 53) The Descent of Man and Selection in Relation to Sex. London: Macmillan.

Davies, A. and Roberts, E. (1975) Poor pitch singing: a survey of its incidence in schoolchildren. Psychology of Music, 3, 24-36.

Davies, C. (1986) Jewish jokes, anti-Semitic jokes and Hebredonian jokes. In A. Ziv (ed) Jewish Humour. Tel Aviv: Papyrus Publishing House.

Davies, D.R., Lang, L. and Shackleton, V.J. (1973) The effects of music and task difficulty on performance at a visual vigilance test. British Journal of Psychology 64, 383-389.

Davies, J.B. (1978) The Pychology of Music. London: Hutchinson.

Davis, W.B. and Thaut, M.H. (1989) The Influence of preferred relaxing music on measures of state anxiety, relaxation and physiological responses. Journal of Music Therapy, 26, 168187.

Davitz, J.R.. and Davitz, L.J. (1989) The communication of feelings by content-free speech. Journal of Communication, 9, 613.

De la Cruz, B.J.A. (1981) Laughter in children as a function of social facilitation. Philippines Journal of Pschology, 14, 55-63.

Dench, J. (1990) Reflecting nature: a conversation with Dr Michael Parsons. The psychologist, July 1990, 312-314.

De Paulo, B.M., Kirkendol, S.E., Tang, J. and O’Brien T.P. (1988) The motivational impairment effect in the communication of deceptions: replications and extensions. Journal of Non-Verbal Behaviour, 12, 177-202.

Desmione, R., Albright, TD, Gross, C.G. and Bruce, C. (1984) Stimulus-selective properties of inferior temporal neurons in the macaque. Journal of Neuroscience, 4, 2051-2062.

De Turck, M.A. and Miller, G.R. (1990) Training observers to detect deception: effects of self-monitoring and rehearsal. Human Communication Research, 16, 603-620.

Deux, EC. and Wrightsman, L.S. (1984) Social Psychology in the 80s. Monterey: Brooks/Cole.

De Vries, B. (1991) Assessment of the affective response to music with Clyne’s sentograph. Pychology of Music 19, 46-64.

Dorinson, J. (1986) The Jew as comic: Lenny Bruce, Mel Brooks, Woody Allen. In A. Ziv (ed) Jewish Humour. Tel Aviv: Papyrus Publishing House.

Dowling, W.J. and Harwood, D.L., (1986) Music Cognition. London: Academic Press.

Doxey, C. and Wright, C. (1990) An exploratory study of children's music ability. Early Childhood Research Quarterly, 5, 425-440.

Drummond, J.D. (1980) Opera in Perspective. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Duffy, E. (1962) Attention and Behaviour. New York: John Wiley and Sons.

Duncan, S. and Fiske, D.W. (1977) Face to Face Interaction, Hillsdale, N.J.: Erlbaum.

Durant, J. and Miller, J. (1988) Laughing Matters: A serious look at humour. Harlow: Longman.

Dutton, D.G. and Aron, A.P. (1974) Some evidence for heightened sexual attraction under conditions of high anxiety. Journal of Personality and Social Psychology, 30, 510-517.

Eden, D. (1986) Gilbert and Sullivan the creative conflict. London: Associated University Presses.

Eggebrecht, R. (1983) Sprachmelodie und musikalische Forschungen im Kulturvergleich. University of Munich dissertation (quoted in Eibl-Eibesfeldt 1989).

Eibl-Eibesfeldt, I. (1989) Human Ethology. New York: Aldine de Gruyter.

Ekman, P. (Ed.) (1972) Emotion in the Human Face (2nd edition). New York: Cambridge University Press,

Ekman, P. and Friesen, W.V. (1974) Detecting deception from the body or face. Journal of Personality and Social Psychology, 29, 288-298.

Ekman, P., Levenson, R.W. and Friesen, W.V. (1983) Autonomic nervous system activity distinguishes among emotions. Science, 221, 1208.

Ellis, L. and Ames, M.A. (1987) Neurological functioning and sexual orientation: a theory of homosexuality and heterosexuality Psychological Bulletin, 101, 233-258.

Epstein, D. (1985) Tempo relations: a cross-cultural study. Music Theory Spectrum, 7, 34-71.

Epstein, D. (1988) Tempo relations in music: A universal? In I., Rentschler, B. Herzberger and D. Epstein (eds) Beauty and the Brain. Boston: Birkhauser.

Esslin, M. (19763 An Anatomy of Drama. New York- Hill and Wang.

Evans, R.I. (1981) Psychology and Arthur Miller. New York: Praeger.

Eysenck, H.J. and Eysenck, M. (1985) Personality and Individual Differences: a natural science approach London: Plenum.

Eysenck, H.J. and Eysenck, S.B.G. (1975) Manual of the Eysenck Personality Questionnaire. London: Hodder and Stoughton.

Eysenck, H.J. and Nias, D.K.B. (1978) Sex, violence and the Media. London Temple Smith.

Feggetter, G. (1980) Suicide in opera. British Journal of psychiatry, 136, 552-557.

Fein, I.A. (1976) Jack Benny: an intimate biography. New York: G.P. Putnam & Sons.

Feltz, D.L. and Landers, D.M. (1983) The effects of mental practice on motor skill learning and performance: a metaanalysis. Journal of sport psychology, 5, 25-57.

Feshbach, S. (1961) The stimulating versus cathartic effects of a vicarious aggressive activity. Journal of Abnormal and Social Psychology, 63, 381-385.

Feshbach, S. and Singer, R.D. (1971) television and Aggression. San Francisco: Jossey-Bass.

Field, C.H. (1991) Love addiction in performers. In G.D. Wilson ted) Psychology and Performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Fisher S. and Fisher R.L. (1981) Pretend the World is Funny and Forever: a Psychological analysis of clowns and actors Hillsdale, NJ: Erlbaum.

Freud, S. (1905) Jokes and their Relation to the Unconscious. London: Routledge and Kegan Paul (reprinted 1960).

Friedman, H.S., Prince, L.M., Riggio, R.E. and Di Matteo, M.R. (1980) Understanding and assessing non-verbal expressiveness: the Affective Communication Test. Journal of personality and Social Psychology, 39, 333-351.

Frosch, W.A. (1987) Moods, music and madness: I. Major affective disease and musical creativity. Comprehensive Psychiatry, 24, 315-322.

Fry, H.J.H. (1986) Overuse syndrome in musicians: prevention and management. Lancet, 2, 728-731.

Furnald, A. (1992) Human maternal vocalizations to infants as biologically relevant signals: an evolutionary perspective. In: J.H. Barkow, L. Cosmides and J. Tooby (eds) Evolutionary Pychology and the Generation of Culture. Oxford: Oxford University Press.

Gardano, A.C. (1986) Cultural influences on emotional response to colour; a research study comparing Hispanics and non-Hispanics. American Journal of Art Therapy, 24, 119-124.

Gardner, H. (1981) How the split brain gets a joke. Psychology Today, February, 74-77.

Gaver, W.W. and Mandler, G. (1987) Play it again Sam: on liking music. Cognition and Emotion, 1, 259-282.

Geake, E. (1992) New Scientist, 19, 27th July.

Girodo, M. (1984) Entry and re-entry strain in undercover agents. In Y.L. Allen and E. Van der Vliert (eds) Role Transitions. New York; Plenum.

Glasgow, M.R., Cartier, AM. and Wilson, G.D. (1985) Conservatism, sensation-seeking and music preferences. Personality and Individual Differences, 3, 395-396.

Glover, E. (1990) Tragedy, myth and madness. BethlemMaudsley Gazette, 37, 43-46.

Gold, D.C. (1991) The theatre of human experience: an introduction to psychodrama In G.D. Wilson (ed) Psychology and Performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Goldovski, B. (1968) Bringing Opera to Life. New York: Appleton, Century, Crofts.

Goldstein A. (1980) Thrills in response to music and other stimuli. Physiological Psychology, 8, 126-129.

Goldstein, M.J., Kant H.S., Judd L.L., Rice C.J. and Green, R. (1971) Exposure to pornography and sexual behaviour in deviant and normal groups. In Technical Report of the Commission or, Obscenity and Pornography, Vol VII. Washington DC: US Government Printing Office.

Goodwin, D.W., Powell, B., Bremer, D., Hoine, H. and Stern, J. (1969) Alcohol and recall: State-dependent effects in man. Science, 163, 1358-1360.

Cordon, E. (1970) lowa Tests of musical Litteracy Iowa City: Bureau of Educational Research and Service.

Gordon, H.W. (1983) Music and the right hemisphere. In A. Young Functions of the Right Cerebral Hemisphere. London: Academic Press.

Gott, P.S. (1973) Language after dominant hemispherectomy. Journal of Neurology, Neurosurgery and Psychiatry, 36, 1082-1088.

Grainger, R. (1985) Using drama creatively in therapy: what are the advantages of a creative approach to therapy over other methods? Dramatherapy, 8, 33-46.

Grainger, R. (1990) Drama and Healing: the roots of drama therapy London: Jessica Kingsley Publishers.

Grant, V.J. (1990) Maternal personality and sex of infant. British, Journal of Medical Psychology, 63, 261-266.

Green, B. (1986) The Inner Game of Music. London: Pan.

Greenberg, J.A. (ed) (1974) Psychodrama: theory and therapy. New York: Behavioural Publications.

Groisman, A.L., Savostyanov, A.I. and Zhukov, I.G. (1990) Psychotherapeutic methods for optimizing an actor’s capacity for creative work. Soviet, Journal of Psychology, 11, 78-91.

Grumet, G.W. (1989) Laughter: nature’s epileptoid catharsis. Psychological Reports, 65, 1059-1078.

Guinness, A. (1985) Blessing in Disguise. London: Hamish Hamilton.

Gunter, B. (1980) The cathartic potential of television drama. Bulletin of the British Psychological Society, 33, 448450.

Guthrie, T. (1971) On Acting. New York: Viking.

Gutman, J. and Priest, R.F. (1969) When is aggression funny? Journal of Personality and social Psychology, 12, 60-65.

Haider, V.M. and Groll-Knapp, E. (1981) Psychological investigation into the stress experiences by musicians in a symphony orchestra. In M. Piparek (ed) Stress and Music. Vienna: William Braumüller.

Haig, R.A. (1986) Therapeutic uses of humour. American Journal of Psychotherapy, 40, 543-552.

Hall, J.A. (1978) Gender effects in decoding non-verbal cues. Psychological Bulletin, 85, 845-857.

Hamann, D.L. (1982) An assessment of anxiety in instrumental and vocal performances. Journal of Research in Musical Education, 30, 77-90.

Hammond, l. and Edelman, R.J. (1991a) The act of being: personality characteristics of professional actors, amateur actors and non-actors. In G.D. Wilson (ed) Psychology and Performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Hammond, J. and Edelman, R.J. (1991b) Double identity: the effect of the acting process on the self-perception of professional actors - two case illustrations. In G.D. Wilson (ed) Psychology and Performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Hanna, J.L. (1988) Dance, Sex and Gender: signs of identity, dominance, defiance and desire. Chicago: University of Chicago Press.

Hanser, S.B. (1990) A music therapy strategy for depressed older adults in the community. Journal of Applied Gerontology, 9, 283-298.

Hardy, L. and Parfitt, G. (1991) A catastrophe model of anxiety and performance. British Journal of Psychology, 82, 163-178.

Hassler, M. (1990) Functional cerebral assymetries and cognitive abilities in musicians, painters and controls. Brain and Cognition, 13, 1-17.

Heal, M. and O'Hara, J. (1993) The music therapy of an anorectic mentally handicapped adult. British Journal of Medical Psychology, 66, 33-41.

Heal, M. and Wigram, T. (eds) (1993) Music Therapy in Health and Education. London: Jessica Kingsley Publishers.

Henderson, S.M. (1983) Effects of a music therapy programme upon awareness of mood in music, group cohesion and self-esteem. Journal of Music Therapy, 20, 14-20.

Henry, W.E. and Sims, J.H. (1970) Actors' search for self Transaction, 7, 57-62.

Hevner, K. (1935) The affective character of major and minor modes in music. American Journal of Psychology 47, 103- 118.

Hokanson, J.E. (1970) Psychophysiological evaluation of the catharsis hypothesis. In E.I. Megargee and J.E. Hokanson (eds) The Dynamics of Aggression: individual, group and international analyses. New York: Harper and Row.

Holland, N.N. (1972) laughing: A Psychology of humour. Ithaca, NY: Cornell University Press.

Holmes, D.S. and McGilley, B.M. (1987) Influence of a brief aerobic training programme on heart rate and subjective response to a psychologic stressor. Psychosomatic Medicine, 49, 366-376.

Howat, R. (1984) Debussy in Proportion. Cambridge: Cambridge University Press.

Howe, M.J.A. (1991) Fragments of Genius: the strange feats of idiots savants. London: Routledge.

Hudak, D.A., Dale, J.A., Hudak, M.A. and De Good, D.E. (1991) Effects of humorous stimuli and sense of humour on discomfort. Psychological Reports, 69, 779-786.

Hurley, D. (1988) The end of celebrity. Pychology Today, 22, 50-55.

Intons-Peterson, M.J. and Smyth, M.M. (1987) The anatomy of repertory memory. Journal of Experimental Psychology: Learning Memory and Cognition, 13, 490 500.

Jackendorff, R. and Lehrdahl, F. (1982) A grammatical parallel between music and language. In M. Clynes (ed) Music, Mind and Brain, New York: Plenum.

James, I.M., Griffith, D.N.W., Pearson, R.M. and Newbury, P. (1977) Effect of oxprenolol on stage-fright in musicians. Lancet, 2,952-954.

James, I.M. and Savage, I.T. (198* Beneficial effect of nadolol on anxiety-induced disturbances of performance in musicians: a comparison with diazepam and placebo. American Hearts Journal, 108, 1150 - 1155.

James, W.T. (1932) A study of the expression of bodily posture. Journal of General Psychology, 7, 405-437.

Jamison, K. (1989) Mood disorders and seasonal patterns in British writers and artists. Psychiatry, 52, 125-134.

Janus, S.S. (1975) The great comedians: personality and other factors. American Journal of Psychoanalysis, 35, 169-174.

Janus, S.S. Janus, C. and Vincent J. (1986) The psychosexuality of the stand-up comedian. Journal of Psychohistory, 14, 13} 140

Jennings, S. (1990) Dramatherapy with Families, Groups and Individuals: Waiting in the wings. London: Jessica Kingsley Publishers.

Johnson, M A (I 990) A study of humour and the right hemisphere. Perceptual and Motor Skills, 70, 995-1002.

Johnson, M.A. (1992) Language ability and sex affect humour appreciation. Perceptual and Motor Skills, 75, 571-581.

Jones, E.E. and Berglas, S. (1978) Control of attributions about the self through self-handicapping strategies: the appeal of alcohol and the role of underachievement. Personality and Social Psychology Bulletin, 4, 200-206.

Kameoka, A. and Kuriyagawa, M. (1969) Consonance theory, Part 11: consonance of complex tones and its calculation method. Journal of the Acoustical Society of America, 45, 1460-1469.

Kamien, R. (1980) Music Appreciation. New York McGraw Hill.

Kemp, A. (1980) Personality differences between the players of string, woodwind, brass and keyboard instruments, and singers. Paper delivered at 8th International Seminar on Research in Musical Education. University of Reading School of Education.

Kemp, A. (1982) The personality structure of the musician: the significance of sex differences. Psychology of Music, 10, 48-58.

Kerr, W. (1967) Tragedy and Comedy. London: The Bodley Head.

Kelb, B. and Whishaw, I.Q. (1980) Fundamentals of Human Neuropsychology. San Francisco: Freeman.

Konecni, V.J. (1982) Social interaction and musical preference. In D, Deutsch (ed) The Pschology of Music. New York: Academic Press.

Konijn, E.A. (1991) What's on between the actor and his audience? Empirical analysis of emotion processes in the theatre. In G.D. Wilson (ed) Psychology and Performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Kubistant, T.M. (1986) Performing Your Best. Champaign, Ill: Life Enhancement Publications.

Labott, S.M., Athleman, S., Wolever, M.E. and Martin, R.B. (1990) The physiological and psychological effects of the expression and inhibition of emotion. Behavioural Medicine, 16, 182-189.

La France, M. 0 Posture mirroring and rapport. In M. Davis (ed) Interaction Rhythms: Periodicity in Communicative Behaviour. New York: Human Sciences Press.

Lamb, W. and Watson, E. (1979) Body Code. London: Routledge and Kegan Paul.

Lane, R. (1959) The Pychology of the Actor. London: Secker and Warburg.

Lanone, D.J. and Schrott, P.R. (1989) Voters, reactions to televised presidential debates: measurement of the source and magnitude of opinion change. Political Psychology, 10, 275285.

Lax, E. (1975) On Being Funny: Woody Allen and comedy New York: Charterhouse.

Le Clair, J. (1986) An experiment to determine if music affects pulse rate. Unpublished research report, University of Nevada.

Lefcourt, H.M. Davidson-Katz, K. and Kueneman, K. (1990) Humour and immune system functioning. Humour: International Journal of Humour Research, 3, 305-321.

Leste, A. and Rust, J. (1984) Effects of dance on anxiety. Perceptual and Motor Skills, 58, 767-772.

Levine, J. (ed) (1969) Motivation in Humour, New York: Atherton.

Lindsay, S. (1991) Live music in hospitals. In G.D. Wilson (ed) Psychology and Performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Lipe, A.P. (1987) The use of music therapy as an individualized activity: music in nursing homes. Activities Adaption and Aging, 10, 93-101.

Little, P. and Zuckerman, M. (1986) Sensation-seeking and music preferences. Personality and individual Differences, 4, 575-577.

Lloyd-Elliot, M, (1991) Witches, demons and devils: the enemies of auditions and how performing artists make friends with these saboteurs. In G.D. Wilson (ed) Psychology and Performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Lockwood, A.H. (1989) Medical problems of musicians. The New England Journal of Medicine, 320, 221-227.

Love, A.M. and Deckers, L.H. (1989) Humour appreciation as a function of sexual, aggressive and sexist content. Sex Roles, 20, 649-654.

Lumsden, C.J. and Wilson, E.O. (1983) Promethean Fire reflections on the origin of mind. Cambridge Ma: Harvard University Press.

Lyster, W. (1985) Deep and hairy. (Report by J. Sweeney) Sunday Times, London, 7th April.

Mabie, C.B. (1952) The response of theatre audiences: experimental studies. Special Monographs, 19, 235-240.

McConnell, F. (19791 Storytelling and Mythmaking: Images From Film and Literature. New York: Oxford University Press.

MacDonald, D. (1969) On Movies. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

MacDonald, S.T.S. (1991) Emotional costs of success in dance. In C.D. Wilson (ed) Pychology and Performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

McGhee, P.E. (1979) Humour: Its Origin and Development San Francisco: Freeman.

McGhee, P.E. and Goldstein, J.H. (eds) (1983) Handbook of Humour Research (Vols 1 & 2). New York: Springer Verlag.

McGuinness, D. (1972) Hearing: individual differences in perception. Perception, 1, 465 473.

McGuinness, D. (1976) Sex differences in the organization of perception and cognition. In B. Lloyd

and J. Archer (eds) Exploring Sex Differences. London: Academic Press.

McHugo, G.J., Lanzetta, J.T., Sullivan, D.G., Masters, R.D. and Englis, B.G. (1985) Emotional reactions to a political lender's expressive displays. Journal of Personality and Social Psychology 49, 1513-1529.

Magee, B. (1969) Aspects of Wagner. New York: Stein and Day.

Malm, W.P. (1977) Music cultures of the Pacific, the Near East and Asia (2nd edition) Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall.

Manturzewska, M. (1978) Psychology in the music school. Pychology of Music, 6, 36-47.

Marchant-Haycox, S.E. and Wilson, G.D. (1992) Personality and stress in performing artists. Personality and Individual Differences, 13, 1061 - 1068.

Margolis, J. ((1992) Cleese Encounters. London: Chapman.

Marin, O.S.M. (1982) Neurological aspects of music perception and performance. In D. Deutsch (ed) The Pychology of Music New York: Academic Press.

Marks, L.E. (1975) On coloured-hearing synesthesia: crossmodal translations of sensory dimensions. Psychological Bulletin, 82, 303-331.

Marsh, P. (1988) Eye to Eye: How people Interact. Topsfield, MA: Salem House.

Martin, R.A. and Dobbin, J.P. (1988) Sense of humour, hassles and immunoglobin A: evidence for a stress-moderating effect of humour. International Journal of Psychiatry in Medicine, 18, 93-105.

Masterson, J. (1984) The effects of erotica and pornography on attitudes and behaviour. Bulletin of the British Psychological Society, 37, 249-252.

Medicus, G. and Hopf, S. (1990) The phylogeny of male/female differences in sexual behaviour. In J.R. Feierman (Ed) Pedophilia: biosocial dimensions. New York: Springer Verlag.

Mehrabian, A. (1969) Significance of posture and position in the communication of attitude and status relationships. Psychological Bulletin, 71, 359-372.

Meichenbaum, D. (1985) Stress Inoculation Training. New York: Pergamon Press.

Meuser, W. and Nieschlag, E. (1977) Sexual hormone und Stimmlage des Mannes. Deutsch. med. Wochensch., 102, 261.

Monti, C. (with Rice, C.) (1973) W.C. Fields and Me. New York: Warner Communications.

Moog, H. (1976) {he Musical Experience of the Preschool Child (trans C. Clarke) London: Schott.

Moore, M.C., Skipper, J.IC. and Willis, C.L. (1979) Rock and roll: arousal music or a reflection of changing mores' In M. Cook and G.D, Wilson (eds) Lore and Attraction: an international conference. Oxford: Pergamon.

Moore, M.M. (1985) Nonverbal courtship patterns in women: context and consequences. Ethology and Sociobiology, 6, 237247.

Moreno, J.L. (1964) Psychodrama: First Volume (3rd edition). New York: Beacon House

Moreno, J.L. (1959) Psychodrama: Second Volume; Foundations of Psychotherapy New York: Beacon House.

Moreno, J.L. (1969) Psychodrama: Third Volume; Action Therapy and Principles of Practice. New York: Beacon House.

Morris, D. (1977) Manwatching. London: Cape.

Morris, D., Collett, P., Marsh, P. and O'Shaughnessy, M. (1979) Gestures: their origin and distribution. London: Cape.

Morrongiello, B.A. (1992) Effects of training on children's perception of music: a review. Psychology of Music, 20, 29-41.

Nadel, S. (1971) Origins of music. In D.P McAllester (ed) Readings in Ethnomusicology. New York: Johnson Reprint Corporation.

Neher, A. (1962) A physiological explanation of some unusual behaviour in ceremonies involving drums. Human Biology, 4, 151-160.

Neuringer, C. (1989) On the question of homosexuality in actors. Archives of Sexual Bebaviour, 18, 523-529.

Nezu, A.M., Nezu, C.M. and Blisset, S.E. (1988) Sense of humour as a moderator of the relation between stressful events and psychological distress: a prospective analysis. Journal of Personality and Social Psychology, 54, 520-525.

Noack, A. (1992) On a Jungian approach to dance movement therapy. In H. Payne (ed) Dance Movement Therapy: theory and practice. London: Tavistock/Routledge.

Noller, P. (1986) Sex differences in nonverbal communication: advantage lost or supremacy regained, Australian Journal of Psychology, 38, 23-32.

Nordoff, P. and Robbins, C. (1977) Creative Music Therapy. New York: John Day.

Nottebohm, F. (1981) A brain for all seasons clinical-anatomical changes in song control nuclei of the canary brain. Science 214, 1368-1370.

Olivier, L. (1982) Confessions of an Actor. London: Weidenfeld and Nicholson

O'Neill, R.M., Greenberg, R.P. and Fisher, S. (1992) Humour and anility. Humour: International Journal of Humour Research, 5, 283-291.

Osborn, H.F. (1902) Rapid memorizing: 'Winging a part' as a lost faculty. Psychological Review, 9, 183 - 184.

O'Shea, J. (1990) Music and medicine. London: Dent.

Overhulser, J.C. (1992) Sense of humour when coping with life stress. personality and Individual Differences, 13, 799-804.

Paletz, D.L. (1990) Political humour and authority: from support to subversion. International Political Science Review, 11, 483493

Payne, H. (ed) (1992) Dance Movement Therapy theory and practice. London: Tavistock/ Routledge.

Pennebaker, J. (1980) Social coughs. Basic end Applied Social Psychology, 1, 83-91.

Phillips, D.P. (1980) The deterrent effect of capital punishment: new evidence on an old controversy. American Journal of Sociology, 86, 139-148.

Phillips, E.M. (1991) Acting as an insecure occupation: the flipside of stardom. In G.D. Wilson (ed) Psychology and Performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Piparek, M. (1981) Psychological stress and strain factors in the work of a symphony orchestra musician. In M. Piparek (ed) Stress and Music. Vienna: William Braumüller.

Pollio, H R and Talley, J.T (1991) The concepts and language of comic art Humour international Journal of Humour research, 4, 1-22.

Pradier, J M (1990) Towards a biological theory of the body in performance. new Theatre Quarterly, 6, 86-98.

Prange, AJ and Vitols, M.M. (1963) Jokes among Southern negroes. Journal of the nervous and medical Disease, 136, 162-167.

Pusey, A. (1990) Mechanisms of inbreeding avoidance in nonhuman primates. In J R. Feierman (ed) Pedophilia: Biosocial Dimensions. New York: Springer Verlag.

Rachman, S.J. and Wilson, G.T. (1980) The Effects of Psychological Therapy. Oxford: Pergamon Press

Reciniello, S. (1991) Towards an understanding of the performing artist In G.D. Wilson (ed) Psychology and Performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Reissland, N. (1988) Neonatal imitation in the first hour of life: observation in rural Nepal. Developmental Psychology, 24, 464469.

Riggio, R.E., Salinas, C. and Tucker, J. (1988) Personality and deception ability. personality and Individual Differences, 9, 188-191.

Rinn, W.E. (1984) The neurophysiology of facial expression: a review of neurological and psychological mechanisms for producing facial expression. Psychological Bulletin, 95, 52-77.

Roe, K. (1985) Swedish youth and music: listening patterns and motivations. Communication Research, 12, 353-362.

Rosenberg, G.B. and Langer, J. (1965) A study of posturalgestural communication. Journal of Personality and Social Psychology, 2, 593-597.

Rosner, B S. and Meyer, L.B. (1982) Melodic processes and the perception of music, In D. Deutsch (ed) The Psychology of Music. New York Academic Press.

Rothbart, M.L. (1973) Laughter in young children. Psychological Bulletin, 80, 247-256.

Rotton, J. (1992) Trait humour and longevity: do comics have the last laugh? Health Psychology, 11, 262-266.

Rouget, G. (1985) Music and Trance: A theory of the Relations Between Music and Possession. Chicago: University of Chicago Press.

Rowe, A, (1989) Personality theory and Behavioural genetics: contributions and issues. In D M. Buss and N. Carter (eds) Personality Psychology: recent trends and emerging directions.. New York: Springer Verlag.

Rowley, P.T. (1988) Identifying genetic factors affecting musical ability, Pychomusicoloqy, 7, 195-

200.

Rule, J. (1973) The actor's identity crisis: post analytic reflections of an actress, International Journal of Psychoanalytic Psychotherapy, 2, 51-76.

Sackheim, H.A., Gut, R.C. and Saucy, M.C. (1978) Emotions are expressed more intensely on the left side of the face. Science, 202, 434 436.

Sagan, C. (1977) The Dragons of Eden. New York: Random House.

Salk, L.S. (1962) Mother's heartbeat as an imprinting stimulus. Transactions of the New York Academy of Science, 24, 753763.

Salmon, P. (1991) Stress inoculation techniques and musical performance anxiety. In G.D. Wilson (ed) Psychology and Performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Salmon, P. and Newmark, J. (1989) Clinical applications of MIDI technology. medical problems of Performing Artists, March, 25-31.

Salmon, P., Schrodt, R. and Wright, J. (1989) Preperformance anxiety in novice and experienced musicians. Medical Problems of Performing Artists, 4, 77-80.

Sanders, T. (1978) How to be a Compleat Clown. New York: Stein and Day.

Saper, B. (1991) A cognitive-behavioural formulation of the relation between the Jewish joke and anti-Semitism. Humour: International Journal of Humour Research, 4, 41-59.

Schachter, S. (1959) The Psychology of Affiliation, Stanford: Stanford University Press.

Schachter, S. and Singer, J.E. (1962) Cognitive, social and physiological determinants of emotional state. Psychological Review. 69, 379-399.

Scheff, T.J. (1976) Audience awareness and catharsis in drama. Psychoanalytic Review, 63, 552-553.

Scheff, T.J. (1979) Catharsis in Healing, Ritual and Drama. Berkeley: University of California Press.

Schierman, M.J. and Rowland, G.L. (1985) Sensation-seeking and selection of entertainment. Personality and Individual Differences, 6, 599-603.

Schoenmakers, H. (1990) The spectator in the leading role. Developments in reception and audience research within Theatre studies: theory and research. Nordic Theatre Studies, 3, 93-106.

Schopenhauer, A. (1819) The World as Will and Representation. Leipzig F A Brockhaus.

Schreck, E.M. (1970) principles and Styles of Acting. Reading, Ma Addison-Wesley

Schurcliff, A. (1968) Judged humour, arousal and the relief theory. Journal of Personality and Social Psychology, 8, 360363.

Schuster, L. (1991) Effects of brief relaxation techniques and sedative music. In G.D. Wilson (Ed), Psychology and Performing Arts. Amsterdam; Swets and Zeitlinger.

Schwartz, G.E., Brown, S.L. and Ahern, G.L. (1980) Facial muscle patterning and subjective experience during affective imagery: sex differences. Psychophysiology, 17, 75-2.

Seashore, C.E., Lewis, D. and Saetveit, J. (1960) Manual of Instructions and Interpretations for the Seashore Measures of Medical talents (2nd revision). New York: The Psychological Corporation

Seligman, M.E.P. (1989) Learned Optimism. New York: Knopf.

Sergeant, D.C. (1969) Experimental investigation of absolute pitch. Journal of Research in Musical Education, 17, 135-143.

Sher, A. (1985) The Year of the King. an Actor's diary and sketchbook. London: Chatto.

Shields, J.R. (1991) Semantic-pragmatic disorder: a right hemisphere syndrome? British Journal of Disorders of Communication, 2 6, 3 83-39 2

Shimoda, K. Argyle, M. and Ricci-Bitti, P. (1978) The intercultural recognition of emotional expressions by three national-racial groups. European Journal of Social Psychology, 8, 169-179.

Shuter-Dyson, R. and Gabriel, C (1981) The Psychology of Musical Ability (2nd edition). London Merthuen

Siegel, J.A.. (1972) The nature of absolute pitch. Experimental Research in The Psychology of Music 8, 54-89.

Simon, B. (1988) Tragic Drama and the Family: psychoanalytic studies from Aeschylus to Becket. New Haven, Conn Yale University Press.

Skelly, C.G. and Haselrud, G.M. (1952) Music and the general activity of apathetic schizophrenics. Journal of Abnormal and Social Psychology, 47, 188-192.

Skinner, M. (1989) Face to face with assymetries in facial expression. The Psychologist, 10, 425-427.

Sloboda, J.A. (1990) Musical excellence - how does it develop? In M.J.A. Howe (ed) Encouraging the Development of Exceptional Skills and Talents. Leicester British Psychological Society.

Sloboda, J.A. (1991) Music structure and emotional response: some empirical findings. Psychology of Music, 19, 110-120.

Sloboda, J.A. and Howe, M.J.A. (1991) Biographical precursors of musical excellence. Psychology of Music, 19, 3-21.

Smith, K.U. (1984) 'Facedness' and its relation to musical talent. Journal of the Acoustical Society of America, 75, 1907-1908.

Snow, S. (1991), Working creatively with the symbolic process of the schizophrenic patient in drama therapy. In G.D. Wilson (ed) Psychology and performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Soibelman, D. (1948) therapeutic and industrial Uses of Music. New York: Columbia University Press.

Sommer, R. (1959) Studies in personal space. Sociometry, 22, 247-260.

Sosniak, L.A. (1990) The tortoise, the hare and the development of talent. In M.J.A. Howe (ed) Encouraging the Development of Exceptional Abilities and Talents. Leicester: British Psychological Society.

Spencer, H. (1885) The Principles of Sociology. London: Williams and Norgate.

Spencer, M.E. (1973) What is charisma? British Journal of Sociology, 24, 341-351.

Spender, N. (1983) The cognitive psychology of music. In J. Nicholson and B. Foss (eds) Psychology Survey No. 4. Leicester: British Psychological Society.

Stacey, C.L. and Goldberg, H.D. (1953). A personality study of professional and student actors. Journal of Applied Psychology, 17, 24-25.

Stafford, R.E.. (1970) Estimation of the interactions between heredity and environment for musical aptitude in twins. Human Heredity, 20, 356-360.

Stanislavski, C. (1936) An Actor Prepares (trans. E. R. Hapgood). New York. Theatre Arts Books.

Starr, A. (1977) Rehearsal for Living: Psychodrama. Chicago: Nelson Hall.

Star:, A. I 1979) Psychodrama: Illustrated Therapeutic Techniques; Chicago: Nelson Hall.

Steinberg, R. and Raith, L. (1985) Music psychopathology: Musical tempo and psychiatric disease. Psychopatology. 18, 254-264.

Steptoe, A. and Fidler, H. (1987) Stage fright in orchestral musicians: a study of cognitive and behavioural strategies in performance anxiety. British Journal of Psychology, 78, 241248.

Stevens, A. (1982) Archetype: a natural history of the self London: Routledge and Kegan Paul.

Strasberg, L. (1988) A Dream of passion. London: Bloomsbury.

Stumpf, K. (1898) die Anfange der Musik. Leipzig: Barth.

Styan, J.L., (1975) The Dramatic Experience. Cambridge; Cambridge University Press.

Suhor, C. (1986) Jazz improvisation and language performance. Etc. 43, 133-140.

Suter, S. (1986) health Psychophysiology: mind-body interactions in wellness and illness. Hillsdale, NJ: Erlbaum Associates.

Thaut, M.H. (1989) The influence of music therapy interventions on self-rated changes in relaxation, affect and thought in psychiatric prisoner-patients. Journal of Music Therapy, 26, 155-166.

Thompson, W.B., {1997) Music sight reading skill in flute players. Journal of General Psychology, 114, 345-352.

Tiger, L. (1969) men in groups. New York: Random House.

Tomkins, S.S. (1991) Affect, imagery, Consciousness. Vol III. The negative affects: anger and fear. New York: Springer Publishing Co.

Toohey, J.V. (1982) Popular music and social values. Journal of School health, 52, 582-585.

Tulloch, J.O., Brown, B.C., Jacobs, H.L., Prugh, D.G. and Green W.A. (1964) Normal heartbeat sound and the behaviour of newborn infants: a replication study. psychosomatic Medicine, 26, 661-670.

Valentine, E.R. (1991) Alexander technique for musicians: research to date. In G.D. Wilson (ed) Psychology and Performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Valentine, E.R. (1993) The effects of lessons in the Alexander technique on music performance in high and low stress situations. Paper presented at the Second International Conference on Psychology and Performing Arts, Institute of Psychiatry, London.

Varley, H. (ed) (1980) Colour. New York: Viking Press.

Vernon, P.E. (1977) Absolute pitch: a case study. British Journal of Psychology, 68, 485-489.

Wagner, R. (1851) A communication to my friends. In W.A. Ellis (trans) (1893) Richard Wagner's Prose Works. New York: Bronde Brothers.

Walk, R.D. and Samuel, J.M. (1988) Sex differences in motion perception of Adler's six great ideas and their opposites. Bulletin of the Psychonomic Society, 26, 232-235.

Ward, W.D. and Burns, E.M. (1982) Absolute Pitch. In D. Deutsch (ed) The Psychology of Music. New York: Academic Press.

Weaver, J.B. (1991) Exploring the links between personality and media preferences. Personality and Individual Differences, 12, 1293-1299.

Webster, J. (1991) The use of the movement metaphor in movement therapy. In G.D. Wilson (ed) Psychology and Performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Weick, K.E., Gilfillian, D.P. and Keith, T.A. (1973) The effect of composer credibility on orchestra performance. Sociometry, 36, 435-462.

Weidenfeller, J.W. and Zimny, G.H. (1962) Effects of music upon GSR of depressives and schizophrenics. Journal of Abnormal and Social Psychology, 64, 307-312.

Wertheim, N. and Botez, M. (1961) Receptive amusia: a clinical analysis. Brain, 84, 19-30.

Williams, K, (1985) Just Williams London: Dent.

Wills, G. and Cooper, C.L. (1988) Pressure sensitive: popular musicians under stress London: Sage.

Wilson, G. D. (1966) Arousal properties of red versus Green. Perceptual and Motor Skills, 23, 947-949.

Wilson, G.D, (1973) Abnormalities of motivation. In H.J. Eysenck (ed) Handbook of Abnormal Psychology. London: Pitman Medical.

Wilson, C.D. (1978) The Secrets of Sexual Fantasy, London Dent.

Wilson, G.D. (1981) Love and Instinct. New York: Morrow.

Wilson, G.D. ((1982)) Richard Wagner - psychoanalyst. Bethlem and Maudsley Gazette (Summer edition).

Wilson, G.D. (1984) The personality of opera singers. personality and Individual Differences, 5, 195-201.

Wilson, G.D (1989) The great sex Divide. London, Peter Owen.

Wilson,, G.D. and Brazendale, A.H. (1973) Sexual attractiveness and response to risque humour. European Journal of Social Psychology, 3, 95-96.

Wilson, P.R. (1968) Perceptual distortion of height as a function of ascribed social status. Journal of Social Psychology, 74, 97-102.

Winkleman, M. (1986) Trance states: a theoretical model and cross-cultaral analysis. Ethos, 14, 174-203.

Wolverton, D.T. and salmon, P. (1991) Attention allocation and motivation in music performance anxiety. In C.D. Wilson (ed) Psychology and Performing Arts. Amsterdam: Swets and Zeitlinger.

Wrightsman, L.S. (1977) Social Psychology. Monterey, CA: Brooks Cole.

Youngman, H. (1981) Henry Yougman's 500 All-Time Greatest One-liners. New York: Pinnacle Books.

Zajonc, R.B. (1965) Social facilitation. Science, 149, 269-275.

Ziv, A. (1984) Personality and Sense of Humour. New York: Springer.

Zuckerman, M. (1991) Psychobiology, of Personality. Cambridge: Cambridge University Press.

المؤلف في سطور:

جلين ويلسون

* أستاذ علم النفس بجامعة نيفادا ـ رينو ـ الولايات المتحدة.

* محاضر بمعهد الطب النفسي ـ جامعة لندن.

* نشر عددا كبيرا من البحوث والمقالات التي تطبق مفاهيم علم النفس ونظرياته على فنون الأداء المختلفة (المسرح ـ الموسيقى ـ السينما ـ الغناء ـ الأوبرا ... إلخ).

* من مؤلفاته: «الحب والغريزة»ص 1981، «الانقسام الجنسي الكبير» 1989.

المترجم في سطور:

د. شاكر عبدالحميد

* من مواليد أسيوط ـ جمهورية مصر العربية، 1952.

* يعمل حاليا أستاذا لعلم النفس بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية ـ جامعة الإمارات العربية المتحدة.

* شغل سابقا منصب عميد المعهد العالي للنقد الفني ـ أكاديمية الفنون / مصر (1996 - 1998).

* متخصص في دراسات الإبداع الفني والتذوق الفني لدى الأطفال والكبار.

* من مؤلفاته: « العملية الإبداعية في فن التصوير » (سلسلة عالم المعرفة، يناير 1987)، «الطفولة والإبداع»(في خمسة أجزاء)



الآلة قوة وساطة

التكنولوجيا والإنسان

منذ القرن 17 حتى الـ 20

تأليف: آر. إيه. بوكانان

ترجمة: شوقي جلال

عن الجمعية الكويتية لتقدم الطفولة العربية 1987، «الأسس النفسية للإبداع الأدبي في القصة القصيرة، خاصة الأدب والجنون» (1993) ، «دراسات نفسية في التذوق الفني» (1997).

* له ترجمات عدة منها «الأسطورة والمعنى» (1986)، «العبقرية والإبداع والقيادة» (عالم المعرفة، أغسطس 1993) ، «الدراسات النفسية للأدب (1993)، وغيرها.

هذا الكتاب

تمثل فنون الأداء (المسرح والموسيقى والغناء والسينما والرقص والباليه والأوبرا ... إلخ) بعض الجوانب المهمة والحيوية من الحياة والخبرة الإنسانية. وهي جوانب وثيقة الصلة بالمظاهر الاجتماعية والثقافية والسياسية المختلفة للحياة، إضافة إلى ما تشتمل عليه من فهم واستمتاع وتطوير للذوق والإحساس والوعي الإنساني.

ويتضمن هذا الكتاب محاولة جادة وجديدة لدراسة العديد من القضايا والموضوعات المرتبطة بعلم النفس من ناحية، وبفنون الأداء من ناحية ثانية، وبالعلاقة المشتركة والتفاعلية بينهما، من ناحية ثالثة.

وخلال الرحلة الخصبة والمتميزة التي قام بها المؤلف في مجالات مختلفة اهتم بموضوعات عدة مثل: المسرح والخبرة الإنسانية، وجذور الأداء الفني، والعمليات الاجتماعية في المسرح، وتدريب الممثل والإعداد للدور، والتعبير الإنفعالي، وقوة الموسيقى... إلخ.

هذه مجرد العناوين الكبرى التي اهتم بها مؤلف هذا الكتاب، أما العناوين الصغرى فهي أكثر طرافة وجاذبية، ومنها على سبيل المثال، لا الحصر: آهمية الخيال، والرقابة: منافعها ومضارها، وسيكولوجية المؤلف، والمستويات المباشرة والمستويات الرمزية في العمل الفني والمسرح، والخيال والتراسل بين الحواس، والأساس الغريزي للموسيقى... إلخ.

ليست هذه هي كل العناوين التي يحفل بها الكتاب، بل إن الموضوعات الأخرى التي تحظى باهتمام المؤلف لا تقل أهمية. لذا فإن هذا الكتاب جدير بأن يقدم لقراء العربية، فهو ينتمي إلى مجال تشح فيه الكتابات، وكذلك الترجمات العربية. إنه كتاب يجمع بين المتعة والفائدة للقارئ المتخصص، وغير المتخصص، على حد سواء.